JOAN
DIDION

„Fiecare frază a lui J
Didion este o minun
gândirii magice.“

THE GUARDIA

Uite cum stă treaba

Traducere de Bertha Savu

JOAN DIDION

Uite cum stă treaba

Cuvânt înainte de

Hilton Als

Traducere din limba engleză şi note de

Bertha Savu

EDITURA PANDORA

2023

COLECȚIE COORDONATĂ DE BOGDAN-ALEXANDRU STĂNESCU

Anansi
EGO

Autor: Joan Didion

Titlul original: *Let Me Tell You What I Mean*

Copyright © 2021

Copyright cuvânt-înainte @ 2021 by Hilton Als

Copyright © Pandora M, 2023
pentru traducerea în limba română

O.P. 16, Ghişeul 1, C.P. 0490, Bucureşti
Tel.: +4 021 300 60 90; Fax: +4 0372 25 20 20
www.pandoram.ro

ISBN (print): 978-606-978-666-6
ISBN (EPUB): 978-606-978-706-9

Pandora M face parte din Grupul Editorial TREI

EDITORI:
Magdalena Mărculescu
Silviu Dragomir

FONDATOR:
Ion Mărculescu, 1994

DIRECTOR EDITORIAL:
Bogdan-Alexandru Stănescu

REDACTARE:
Alexandra Turcu

DESIGN:
Andrei Gamarț

DIRECTOR PRODUCȚIE:
Cristian Claudiu Coban

DTP:
Mirela Voicu

Conținutul acestei lucrări electronice este protejat prin copyright (drepturi de autor), iar cartea este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive

sau sisteme cu posibilitatea recuperării informației, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sub orice formă sau prin orice mijloc, fără consimțământul editorului, sunt interzise. Dreptul de folosință al lucrării nu este transferabil.
Drepturile de autor pentru versiunea electronică în formatele existente ale acestei lucrări aparțin persoanei juridice Pandora Publishing SRL.

Cuvânt-înainte

Un aspect particular al literaturii de nonficțiune a lui Joan Didion este că, în general, se citeşte ca ficțiune. Sau, ca să fim mai exacți, are puterea metaforică a marii ficțiuni. În timp ce generațiile mai tinere o pot citi pe autoare ca un fel de fereastră deschisă spre, de pildă, legendarii ani '60 sau spre 11 septembrie 2001, este imposibil să nu vezi cum felul în care Didion analizează prejudecățile rasiale sau cazul celor cinci violatori din Central Park[1], El Salvadorul din epoca Reagan sau nepăsarea infatuată, violentă a bărbaților albi ce a caracterizat notoriul caz Spur Posse din Lakewood, California[2], de la începutul anilor 1990, a anticipat politica profund tulburătoare a zilelor noastre. Şi, deşi caracterul vizionar al lui Didion se simte cu siguranță în unele dintre eseurile sale timpurii adunate în această antologie de douăsprezece astfel de scrieri ce nu au mai fost

[1] Central Park Five (sau cazul alergătoarei din Central Park) a fost un caz penal din Statele Unite, în care cinci bărbați de origine sud-americană şi de culoare au fost acuzați de asalt agravat şi violul unei femei albe în Central Park din Manhattan pe 19 aprilie 1989. Toate acuzațiile au fost retrase după ce un alt condamnat a mărturisit crima. Cazul a devenit un exemplu notoriu de realizare a unui profil criminalistic pe considerente de rasă, de discriminare şi inegalitate rasială.

[2] Spur Posse a fost un grup de elevi de liceu din Lakewood, California, care, la începutul anilor 1980, a alcătuit un sistem de punctare pentru a urmări şi compara agresiunile sexuale şi actele de pedofilie comise de ei.

reunite într-un volum – eseuri ce se întind de la o relatare din 1968 despre Jucătorii Anonimi până la o analiză a cazului Marthei Stewart, publicată treizeci şi doi de ani mai târziu –, ceea ce face ca eseurile de la începutul carierei sale de scriitoare să fie deosebit de interesante este modul în care schimbarea de perspectivă propusă de Didion, recunoscută acum pentru detaşarea sa, se înscrie în logica opiniilor sale. Iată un exemplu din „Alicia şi presa clandestină”:

> Singurele ziare americane care nu mă lasă pradă puternicei senzații fizice de a mi se fi tăiat oxigenul din țesutul cerebral, probabil ca urmare a unei telegrame a Associated Press, sunt *The Wall Street Journal*, *Free Press,* din Los Angeles, *Open City,* tot din Los Angeles şi *East Village Other*. Nu vă spun asta ca să mă dau drept o excentrică simpatică, sofisticată şi eclectică, ba chiar cu gusturi capricioase; vorbesc aici despre ceva foarte precis şi sufocant, despre neputința noastră, a tuturor, de a ne adresa unul altuia deschis, despre eşecul ziarelor americane de a „spune ceva”.

Acest eseu este excepțional din mai multe motive, cel mai important dintre ele fiind faptul că, pe lângă tonul tăios şi incontestabil emfatic şi zilele de altădată pe care le evocă titluri precum *East Village Other*, Didion pune sub lupă, la un moment dat în desfăşurarea textului, un anumit tip de etos scriitoricesc.

Iată ce spune:

> *Free Press*, *EVO*, *Berkeley Barb* şi toate celelalte ziare croite pe modelul de tabloid, ce reflectă interesele particulare ale tinerilor şi ale celor neafiliați, au calitatea aparte de a nu se alinia pozițiilor convenționale ale presei, dintre care multe se bazează pe o „obiectivitate” destul de artificială. Să nu mă

înțelegeți greşit: sunt o mare admiratoare a obiectivității, dar nu reuşesc să îmi dau seama cum poate fi ea atinsă în condițiile în care cititorul nu vede măsura în care scriitorul este părtinitor. Pentru că a pretinde că nu aşa stau lucrurile dă întregii poveşti un aer de ipocrizie ce nu a mânjit niciodată *The Wall Street Journal* şi nu a afectat încă presa clandestină. Când un jurnalist al unui ziar clandestin aprobă sau dezaprobă ceva, o face pe față, de multe ori sub forma a cine, ce, unde, când, cum.

Desigur că această trăsătură remarcabilă a scriiturii lui Didion are de-a face cu refuzul său de a-şi nega existența. De pe vremea când a început să scrie constant pentru *The Saturday Evening Post* (între 1964–1969, ea şi soțul ei, John Gregory Dunne, au împărțit în revistă o rubrică numită „Points West") până la formidabilele romane de mai târziu, precum *Democracy*, din 1984, Didion a dus o luptă permanentă cu personajul „auctorial", cu alte cuvinte cu adevărul şi perspectiva care se referea sau se raporta la ea însăşi. Faptul că a respins ideea că lumea poate fi filtrată prin preceptele jurnalismului şi va ieşi pe partea cealaltă ca „adevărată" a radicalizat textele de nonficțiune ale lui Didion încă de la început. Nonficțiunea ei narativă este o chestionare a adevărului. Or, dacă nonficțiunea ei are vreun sinonim, repetă Didion în fiecare text, atunci acesta este ideea că adevărul e provizoriu şi că singurul lucru care îl validează este cine eşti în momentul în care scrii una sau alta, iar preferințele, subiectivitatea şi prejudecățile tale fac şi ele parte din scriitură. Şi, deşi unele texte au fost scrise de pe vremea când Didion publica deja reportaje, pe bună dreptate primite cu entuziasm (antologia sa bine-cunoscută *Slouching Towards Bethlehem* a apărut în 1968), ficțiunea a fost cea care a învățat-o, cred eu, cum să-şi articuleze frământările, temperându-le cu umor şi cu o notă reținută

de exasperare. În romane precum *Play It as It Lays,* din 1970, sau capodopera sa timpurie *A Book of Common Prayer,* din 1977, avânturile tinereții au fost înlocuite cu răbdarea împăcată a femeii experimentate care putea crea protagoniști și naratori care au avut parte de destule lucruri ce au mers prost sau nu s-au întâmplat sau au trecut printr-un eșec similar. Didion scriitoarea de nonficțiune a avut de învățat de la Didion romanciera.

Când citești un text scris de cineva într-o revistă sau într-un ziar popular, citești, de fapt, un text scris de două persoane. Este cel care are ceva de spus și mai este cel care trebuie să se autoediteze la sânge din cauza spațiul limitat. Rubrica „Points West" era, de obicei, limitată. Didion avea în mare cam 2 000 de cuvinte la dispoziție și trebuia să le folosească pentru a spune povestea a ceea ce văzuse, simțise sau gândise, ceea ce înseamnă că uneori era nevoită să apeleze la procedee didacticiste. Și totuși, chiar și atunci, Didion era capabilă să repare o greșeală ideologică a propriei sale logici, neîntorcând spatele necunoscutului. În timp ce „Găsirea serenității" este în mod evident un text despre niște oameni care se luptă cu adicția de jocuri de noroc, printre rânduri se citește desconsiderarea lăuntrică a lui Didion pentru orice miroase a „autocompătimire", combinată cu etosul californian (iarăși lăuntric) strânge-din-dinți-nu-te-plânge-și-nu-te-uita-în-urmă. „Nu era neapărat ceva nelalocul său", scrie ea despre întâlnire, „și totuși, ceva nu era cu adevărat bine, ceva supărător. La început am crezut că e pur și simplu predilecția multora dintre ei de a se agăța de cât de «neputincioși» sunt". Spre sfârșit, Didion își dă până la urmă seama ce o deranja. Frank L., unul dintre jucătorii despre care scrie ea, aniversează alături de familia și de prietenii săi un an de abstinență. E și un tort. „Nu a fost ușor", le spune el celor veniți la întrunire. „Dar în

ultimele trei, patru săptămâni, la noi în casă e aşa o, cum să-i zic, serenitate." Apoi urmează:

> Uite că apărea din nou. Am ieşit de urgenţă, înainte să mai pomenească cineva încă o dată „serenitatea", o expresie pe care eu o asociez cu moartea. Un timp după întâlnire, am simţit nevoia să mă aflu doar în locuri bine iluminate şi unde nimeni nu număra zilele.

Ca un scriitor să fie afectat de povestea pe care o scrie nu era neapărat ceva nou în 1968. Norman Mailer, unul dintre favoriţii lui Didion, publicase, chiar în acel an, *The Armies of the Night*, lucrarea sa despre activismul antirăzboi din şi din jurul Washingtonului. Dar Mailer a narat cartea din perspectiva lui „Mailer", un personaj la persoana a treia care, în ciuda personalităţii sale puternice, păstrează o distanţă de câţiva paşi de subiect. În eseurile timpurii reunite aici, Didion susţinea că „eul" unei femei – ochii şi eul său – nu au nevoie de astfel de artificii pentru a spune o poveste; Didion avea nevoie de o situaţie care să-i stârnească o reacţie şi care să-i dea povestea, în orice sens al cuvântului. Criza existenţială prin care trece la sfârşitul „Găsirii serenităţii" este un exemplu care ilustrează perfect asta şi un exemplu perfect pentru modul în care limbajul îl afectează pe scriitorul care iubeşte cuvintele, dar înţelege şi felul în care acestea ne pot afecta. Când am început s-o citesc pe Didion, pe la sfârşitul anilor 1970, mi-a devenit foarte limpede după o vreme că unul dintre marile subiecte ale sale era meşteşugul scrisului în sine. Motivul pentru care era important pentru ea era valabil pentru toată lumea, iar scrisul ca subiect, scrisul ca mod de viaţă, este o latură a acestei cărţi. Didion are multe de spus despre acest meşteşug în eseul său din 1998 despre Ernest Hemingway, care sună parţial ca un autoportret.

> Gramatica unei fraze a lui Hemingway dicta sau era dictată de un anumit fel de a privi lumea, de un fel de a o privi fără să participe, de un fel de a se mişca prin ea fără să se ataşeze, un soi de individualism romantic adaptat anume timpului şi originii sale.

Un fel de a o privi fără să participe, de un fel de a se mişca prin ea fără să se ataşeze – cu siguranță că acestea sunt trăsături pe care le regăsesc din belşug în textele de nonficțiune ale lui Didion, dar ceea ce îi diferențiază scriitura de acum deja depăşitul „individualism romantic" al lui Hemingway este spiritul sau energia sa, ceea ce ea numeşte caracterul său „difuz". Şi această energie sau caracter difuz este ceea ce revarsă o lumină nemiloasă, dar totuşi minunată, asupra unei lumi pe care o vedem parțial, sau nu vrem să o vedem, una în care răul posibil este un dat, baubaul poate fi chiar tatăl tău, iar speranța este o pavăză firavă împotriva a tot ce este înfricoşător. Într-adevăr, ceea ce doar Didion a reuşit să aducă în literatura de nonficțiune contemporană este sensibilitatea pentru straniu. În eseul său din 1919 despre acest fenomen, Freud îl descrie ca făcând parte din familia „înfricoşătorului", şi „de cele mai multe ori" coincizând cu acesta. Dar înzestratul doctor face, în aceeaşi lucrare, observația că „în sine cuvântul nu este întotdeauna folosit într-un sens clar definibil, aşa că tinde să se suprapună peste orice provoacă groaza"[3]. Geniul lui Didion nu rezidă atât în definirea amenințării sau a straniului, cât în înfățişarea lui. Să luăm, de pildă, o scenă care mi-a rămas întipărită în minte de prima dată când am citit *Slouching Towards Bethlehem*, materialul din 1967 al lui Didion despre cultura tineretului

---

[3] Sigmund Freud, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, „Straniul", traducere de Vasile Dem Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti, 1994, p. 249.

şi scena drogurilor din cartierul Haight-Ashbury din San Francisco. Într-o după-amiază, autoarea se trezeşte stând alături de câțiva dintre subiecții ei în parcul Panhandle.

Janis Joplin cântă cu Fratele cel Mare... aproape toată lumea e drogată şi e o după-masă frumoasă de duminică... şi cine îşi face apariția, dacă nu chiar Peter Berg. E cu soția sa şi încă şase sau şapte oameni... şi primul lucru care îți sare în ochi e că au fețele pictate în negru.

Le atrag atenția lui Max şi Sharon că unii dintre membrii trupei de mimi par să aibă fețele vopsite cu negru.

— E teatru stradal, mă linişteşte Sharon. Aşa şi trebuie, să fie macabru.

Cei din trupă se aproprie şi mai sunt şi alte lucruri ciudate la ei. De exemplu îi ciocănesc pe oameni pe cap cu bastoane de plastic cumpărate din magazine de mărunțişuri şi au tot felul de înscrisuri pe spate. „DE CÂTE ORI AȚI FOST VIOLAȚI, OBSEDAȚILOR DE DRAGOSTE?" şi „CINE A FURAT MUZICA LUI CHUCK BERRY?", lucruri din astea. Împart fluturaşi cu mesaje publicitare pe care scrie:

& vara asta mii de aspiranți nesuburbani nealbi vor dori să ştie de ce ați renunțat la ceea ce ei nu pot spera să obțină & şi cum scăpați nepedepsiți pentru asta...

Max citeşte fluturaşul şi se ridică în picioare. „Am un presentiment rău", zice, şi el şi Sharon pleacă.

Eu trebuie să mai rămân pentru că îl aştept pe Otto, aşa că mă îndrept spre locul unde mimii au format un cerc în jurul unui băiat de culoare. Peter Berg zice dacă se mai întreabă cineva că ar fi o reprezentație de teatru stradal, şi mă gândesc că s-a ridicat deja

cortina pentru că acum îl împung pe băiat cu bastoanele. Îl împung şi îşi dezvelesc dinții, țopăie pe pietrele de la picioarele lor şi aşteaptă.

— Încep să-mi pierd răbdarea, zice băiatul de culoare. O să-mi sară țandăra.

Acum s-au adunat deja mai mulți oameni de culoare, citind mesajele şi privind scena.

— Mai ai puțin şi o să-ți pierzi răbdarea, zici? spune unul dintre mimi. Nu crezi că era şi timpul?...

— Ştii ce, zice băiatul de culoare, ridicând vocea. O să stârniți ceva aici, nu e deloc bine ce faceți.

— Ia spune-ne tu ce e bine, negroteiule, zice fata.

Pentru băiatul de culoare din centrul acestei drame particulare, sperietura pe care o trage şi tulburarea şederii lui liniştite în parc sunt o dovadă suplimentară a „înfricoşătorului" pe care culoarea pielii sale o iscă în lumea albă. Cât despre Didion, aceasta nu mai este ea însăşi pe parcursul schimbului de replici – un „eu" dominant. Spre deosebire de scriitorii de nonficțiune pe care îi admiră, Graham Greene fiind unul dintre ei, Didion nu îşi amestecă propria personalitate în scenă; ea nu se poate manifesta, sau nu vrea să o facă, întrucât pentru ea coşmarurile au propria lor greutate, iar datoria scriitorului este să fie treaz atunci când apare un coşmar sau straniul. Ceea ce se şi întâmplă de obicei. Etosul lui Didion nu ține de o şcoală, ci de un fel de a privi lucrurile care este îi este particular ei şi lumii care a modelat-o, un fel de a privi lucrurile care, în final, trezeşte scriitoarea din ea.

Cu toții venim de undeva. Şi e treaba scriitorului să chestioneze valorile care au contribuit la facerea acelui undeva. Ceea ce veți mai observa în nonficțiunea lui Didion este felul în care luciditatea ei celebră devine şi mai ascuțită

atunci când o perturbație zgâlțâie cuşca cotidianului sau atunci când se află în preajma trupurilor lipsite de apărare, aşa cum este băiatul acela din parcul Panhandle. Cine o să-l apere? „Societatea?" Didion ne arată cât de mult îi pasă societății, consemnând atitudinea de autoapărare, sub forma limbajului până la urmă egocentric al celor din comunitate – „Am un presentiment rău" – ca modalitate de a demonstra cât de puțină responsabilitate sunt dispuşi tinerii să-şi asume. (La doar un an după publicarea cărții, Meredith Hunter, un alt băiat de culoare, a fost omorât de Alan Passaro, membru al clubului de motociclişti Hells Angels, în timpul unui concert gratuit pe care Rolling Stones l-a susținut în Altamont.) Înainte de toate, de ce se afla Joan Didion acolo? „Nu mă interesează calea de mijloc – poate pentru că toată lumea o urmează", spunea Didion într-un interviu din 1979 luat de criticul literar Michiko Kakutani. „Raționalitatea, rezonabilitatea mă bulversează... Multe dintre poveştile cu care am crescut erau despre acțiuni extreme – să laşi totul în urmă, să traversezi pustietatea neumblată..."

În America în care a copilărit scriitoarea (de acum optzeci şi şase de ani) Joan Didion, aflată la a cincea generație de californieni – în Sacramento-ul clasei de mijloc, protestant, republican –, moravurile sociale erau închistate, refractare. Nu te dădeai în spectacol, iar ceea ce spuneai era probabil mai puțin sofisticat decât ceea ce gândeai. Bunăstarea postbelică era un dat. Dar cum o obțineai era cu totul altă poveste. Sacramento – cuvântul spaniol pentru „sacrament" – fusese construit pe o mlaştină; valea depindea de subvențiile federale pentru a se extinde, iar unele dintre persoanele fizice sau corporațiile implicate în acele tranzacții au profitat de ele. Cu alte cuvinte, Sacramento nu era atât „descoperit", cât făcut.

Didion nu ştia nimic despre toate aceste lucruri când creştea în acel Paradis, fierbinte şi uscat vara, ploios iarna şi primăvara devreme, din care nu lipseau nici şerpii. Copilă fiind, a fost hrănită cu o dietă consistentă de mituri – mitul individului dur, mitul colonizării vestului. Mama lui Didion, Eduene Jerrett, lucrase ca bibliotecară înainte de a se mărita cu Frank Didion, cel care şi-a întreţinut familia de-a lungul vieţii ca ofiţer militar, agent de asigurări, cartofor şi dezvoltator de proprietăţi imobiliare. Eduene era cea care vorbea mai mult dintre cei doi şi ea i-a spus lui Joan poveştile care aveau să alimenteze imaginaţia fiicei sale. Una dintre aceste poveşti era cea despre Nancy Hardin Cornwall şi Josephus Adamson Cornwall, strămoşi pionieri care, împreună cu odraslele lor, s-au despărţit de grupul Donner-Reed[4] la Humboldt Sink în Nevada şi au luat-o spre nord prin Oregon, scăpând astfel de moartea şi canibalismul ce avea să-i afecteze pe cei rămaşi în urmă. Şi tot Eduene a fost cea care i-a dat fiicei sale de cinci ani o tăbliţă pe care să scrie ce o tulbură, ca să nu se mai plângă. (Fratele mai mic al lui Didion, Jim, avea să se nască în 1939.) Ca membră a unui clan strâns legat şi ajuns destul de bine, cu rădăcini bine înfipte, din ambele laturi ale familiei, într-un Sacramento tribal – străstrăstrăbunicul lui Frank, de exemplu, imigrase din Ohio în Sacramento în 1855 –, Didion a învăţat de la o vârstă fragedă cât de rupţi de lumea largă sunt locuitorii din vale. Dar era oare asta o problemă? „Mama a făcut în 1932 o călătorie de la Sacramento la Los

[4] Expediţia Donner-Reed se referă la un grup de pionieri americani care, la sfârşitul secolului al XIX-lea, au plecat spre California cu o caravană de căruţe. Întârziaţi de o serie de conjuncturi nefavorabile şi greşeli, au fost nevoiţi să petreacă iarna 1846–1847 în zăpezile din Sierra Nevada. Unii dintre emigranţi au recurs la canibalism pentru a supravieţui, hrănindu-se cu tovarăşii lor răpuşi de boală sau de foame.

Angeles, ca să vadă Olimpiada, şi nu găsit niciun motiv s-o repete în următorii treizeci de ani", relatează Didion în cartea sa din 2003, *Where I Was From*. Autoarea îşi aminteşte vizita făcută, pe când era tânără, împreună cu mama sa, la ferma unei văduve. Femeia „depăna amintirile (stilul de conversație favorit al celor din Sacramento)", scrie Didion în eseul său din 1965 „Notes from a Native Daughter" – publicat în primul volum al lui Didion, *Slouching Towards Bethlehem* –, „despre fiul cuiva din generația sa. «Nu a fost mai nimic de capul băiatului ăstuia al Johnsonilor», zicea ea. Mama a protestat, întrerupând-o: Dar Alva Johnson, a spus ea, a câştigat Premiul Pulitzer, atunci când lucra pentru *The New York Times*. Gazda noastră s-a uitat la ea imperturbabilă. «Nu a fost mai nimic de capul lui în Sacramento», a răspuns." Ceea ce conta în Sacramento era istoria, dar doar cea care ținea de Sacramento, venirea în Sacramento, statornicirea şi rămânerea acolo. Tot din „Notes from a Native Daughter":

> Este tipic pentru californieni să vorbească la modul superlativ despre trecut ca şi cum, simultan, ar fi început ca *tabula rasa* şi s-ar fi încheiat fericit în ziua în care căruțele s-au pornit spre vest. *Evrica* – „Am găsit" – aşa cum spune mottoul statului. O astfel de perspectivă a istoriei aruncă o anumită lumină nostalgică asupra celor care au fost părtaşi la ea; propria mea copilărie a fost impregnată de convingerea că momentul nostru de glorie fusese trăit cu mult timp în urmă... Dacă aş reuşi să vă fac să înțelegeți asta, v-aş putea face să înțelegeți California şi poate ceva mai mult decât atât, pentru că Sacramento *este* California, iar California este locul în care mentalitatea succesului şi aleanul cehovian se intersectează într-un echilibru instabil; în care mintea este tulburată de senzația adânc îngropată, dar

> imposibil de înlăturat, că lucrurile ar face bine să meargă aici, pentru că aici, sub cerul acesta nesfârşit şi albicios, am dat de capătul continentului.

Una dintre modalitățile prin care copiii se agață de capătul lumii este convingerea că se află în centrul său. Poate fi California, poate fi oriunde altundeva. Inevitabil, pe măsură ce creşti, începi să vezi că distanța dintre terenul solid pe care stai şi marginea lumii de pe care poți să cazi este, de fapt, foarte mică şi că motivul pentru care tu şi alți oameni, printre care şi părinții tăi, sunteți scrântiți şi însinguraţi este pentru că aşa suntem cu toții. Tatăl lui Didion era un om tulburat – suferea de depresie. Asemenea multora dintre personajele masculine deznădăjduite ale lui Cehov, trăind de pe o zi pe alta, sau soților şi taților adesea absenți din ultimele trei romane ale lui Didion – *A Book of Common Prayer* (1977), *Democracy* (1984) şi *The Last Thing We Wanted* (1996) –, Frank nu avea abilitatea de a descrie ce simțea, cu atât mai puțin familiei sale. Dacă Eduene Didion putea să vorbească, lui Frank Didion îi rămânea tăcerea, care vine cu un soi de putere proprie, aşa cum notează Didion în *Where I Was From* (2003). Limbajul era apanajul fiicei sale.

> Simțea o tristețe atât de pătrunzătoare, încât se infiltra chiar şi în acele multe momente când părea că se simte bine. Avea mulți prieteni. Juca golf, juca tenis, juca poker, părea că-i plac petrecerile. Cu toate acesta, se putea afla la o petrecere chiar la noi în casă, stând la pian – cântând, să zicem, „Darktown Strutters' Ball" sau „Alexander's Ragtime Band", cu un pahar plin cu whisky mereu la îndemână – şi tensiunea pe care o transmitea se simțea atât de intens, încât trebuia să plec, să fug în camera mea şi să închid uşa.

E nevoie de foarte mult timp ca să spui adevărul; Didion a lucrat, într-o formă sau alta, la *Where I Was From* mulți ani de zile. Doar după moartea părinților săi a putut termina cartea. În *Straniul*, Freud atrage atenția că:

> Întâmplările reale care dau naştere acelui tip de stranietate sunt destul de rare... Straniul nu este altceva decât un aspect familiar, intim, care a fost supus refulării... În cazul stranietății provocate de complexele infantile, nu se pune problema realității exterioare, ea fiind înlocuită de realitatea psihică. Este vorba de refularea reală a unui *conținut* psihic şi de întoarcerea refulatului, nu de suprimarea *credinței în realitatea* acestui conținut.[5]

Refularea „conținutului psihic" al lui Frank. Cum a afectat-o asta pe Didion înainte de a stăpâni limbajul pentru a descrie ceea ce simte? A făcut-o pe eleva de liceu care îi iubea pe Hemingway şi pe Joseph Conrad – scriitori ce se adânceau, iar şi iar, în eşecul iubirii, în dragostea ca vis ce încheagă sufletul sau îl lasă pe cel care iubeşte doar o umbră palidă a celui care a fost odată, indiferent cine o fi fost – să tânjească după o realitate fizică diferită, una care să nu se sprijine pe pahare de whisky, valori funciare şi comitete ale comunității, după un bărbat care să zică că practic i se rupe de tot ceea ce societatea din Sacramento consideră adecvat şi să urmeze o cu totul altă cale? Bărbații de genul acesta nu se integrau şi nu doreau să se integreze; erau cu totul altfel decât cei pe care Didion îi ştia de acasă. Astfel de bărbați, scrie Didion în eseul său din 1988, „Insider Baseball", nu „mergeau la Yale sau la Swarthmore ori la DePauw, nici măcar nu încercau". Într-adevăr,

---

[5] Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 280–281.

fuseseră înrolați, făcuseră instrucția de la Fortul Ord. Lăsaseră fete însărcinate şi se însuraseră cu ele, începuseră ceea ce numeau prima noapte din restul vieții lor conducând toată noaptea până la Carson City şi plătind cinci dolari pentru o ceremonie ținută de un judecător de pace încă în pijamale. Se angajau în locurile de unde fuseseră concediați unchii lor... Erau meniți să primească, cu alte cuvinte, împărtăşania în ceea ce am ajuns să numim, când dorim să indicăm modurile tradiționale în care este transferată puterea şi menținut statu-quo-ul în Statele Unite, „proces".

Modurile tradiționale în care este transferată puterea şi menținut statu-quo-ul. Iar şi iar, pe parcursul întregii sale cariere, Didion s-a luptat cu ideea, ca să nu mai vorbim de realitatea, a ce anume defineşte statu-quo-ul, a ce anume constituie tradiție, cu modul în care „băiatul rău" apărut de nicăieri sau un eveniment neprevăzut zguduie lumea aşa cum e ea ştiută de oameni ca Didion sau de membrii unei comunități precum cea din Sacramento. Unul din modurile prin care acei băieți răi schimbau lumea era prin sexualitate sau, mai exact, prin proiecția sexualității. John Wayne, pe care Didion l-a văzut prima dată în filme pe vremea când era copilă – „Avea o autoritate sexuală atât de puternică, încât şi un copil putea să o simtă" – a continuat să o atragă pe scriitoarea adultă pentru că părea să vină de nicăieri şi avea o istorie care „nu era deloc istorie", cu alte cuvinte, nicio biografie nu putea să-l explice. Şi Jim Morrison de la The Doors a apărut de nicăieri, cu o perspectivă sau un aer nou – „The Doors erau acei Norman Mailer ai Topului 40, misionari ai sexului apocaliptic", scria Didion în 1979 în *The White Album*. Dar ce ar fi însemnat cuvintele cântecului fără cântăreț? Morrison a fost cel care, insistă Didion, şi-a făcut apariția în „pantalonii săi negri de vinil şi fără lenjerie intimă", părând să „sugereze un registru al posibilului chiar

dincolo de un pact suicidal", şi a vândut etos-sexualitatea trupei ca transgresiune şi cea mai tare chestie. Didion a fost atrasă şi de scriitori mai tradiționali care debordau o energie similară pe pagină, bărbați ce relatau despre stările lor extreme de conştiință, poveste după poveste despre sex şi moarte şi despre lucrurile care o iau razna când statu-quo-ul este destabilizat de forțe pe care nu le poate controla. Didion la liceu, ieşind cu băieți cărora nu le păsa de facultate, Didion urmărindu-l pe Frank cântând la pian sau, copil fiind, uitându-se pe ecran la un John Wayne care vindea sexualitate – toate acestea sunt fascinante şi pentru că sunt un fenomen rar: ca femeie care se uita la bărbați şi nu-şi întorcea privirea în altă parte, Joan Didion a răsturnat înțelegerea standard dintre bărbați şi femei, construind în acelaşi timp privirea Didion.

În 1952, scriitoarea pe cale să se nască a fost admisă la Universitatea Berkeley din California, unde a studiat engleza. Berkeley nu fusese prima ei alegere. Aplicase la Stanford, dar nu intrase, o dezamăgire despre care scrie în eseul său din 1968, „Despre cum e să fii neales de universitatea aleasă de tine". Acolo, Didion descrie ziua când a primit scrisoarea cu răspunsul negativ:

> Îmi amintesc limpede după-amiaza când am deschis scrisoarea. Am rămas paralizată pe hol citind-o şi recitind-o, cu puloverul şi cărțile căzute pe podea, încercând să interpretez cuvintele într-un mod mai puțin definitiv, formulările „nu putem să" şi „răspuns favorabil" învârtindu-se prin fața ochilor mei până când enunțul a încetat să mai aibă vreun sens. Locuiam atunci într-o casă victoriană mare şi întunecată şi am avut o senzație acută şi dureroasă că

voi îmbătrâni în ea şi că nu voi mai merge la şcoală nicăieri, fata bătrână din *Washington Square*.

Pe tot parcursul vieții sale de scriitoare, Joan Didion nu s-a îndepărtat niciodată de scrisoarea aceea, nu doar ca să-i amintească cine este, ci şi cum lucrurile nu ies şi nici nu ar trebui să iasă, cel puțin nu mereu: aşteptările spulberate sunt cele care te eliberează de postura de a rămâne blocat într-o viziune, blocat în ceea ce simți că „meriți", şi cum intrarea la Stanford sau Yale sau Harvard înseamnă, de multe ori, să joci în scenariul scris de altcineva. Scenariul părinților. Scenariul familiei. Nu greşim dacă presupunem că, atunci când Didion a ajuns la Berkeley, nu urma scenariul nimănui, dar asta nu înseamnă că nu dorea să învețe replicile pe care credea că trebuie să le ştie pentru a se descurca. Zona Golfului unde a aterizat Didion la începutul anilor 1950 era, ca să folosim expresia vremii, „pe nicăierea" din punct de vedere cultural. Expresionismul abstract, de pildă – forma explozivă, aspră şi distilată a artei ce a făcut lumea să-şi îndrepte atenția dinspre Europa spre America –, era înfloritor în New York, nu în Marin County. La Berkeley, Didion şi-a dat seama că nu ştia cum să gândească, cel puțin nu în felul în care era definită gândirea la universitate.

Din prelegerea sa din 1975 „De ce scriem":

> În anii când studiam la Berkeley, am încercat, cu un soi de energie postadolescentină disperată, să obțin nişte vize temporare în lumea ideilor, să-mi făuresc o minte capabilă să opereze cu abstractul.
>
> Pe scurt, am încercat să gândesc. Nu am reuşit. Atenția mea vira inexorabil spre specific, spre tangibil, spre ceea ce era în general considerat, de toți cei pe care îi cunoşteam atunci şi, de altfel, de toți cei pe care i-am cunoscut de atunci încoace, periferic.

> Încercam să reflectez la dialectica hegeliană şi mă trezeam gândindu-mă în schimb la părul înflorit din faţa ferestrei mele şi la felul cum picau petalele pe podeaua mea. Încercam să citesc teorie lingvistică şi mă trezeam întrebându-mă în schimb dacă sunt aprinse luminile sus pe deal, la Bevatron. Când spun că mă întrebam dacă sunt aprinse luminile la Bevatron, aţi putea crede imediat, mai ales dacă aveţi cea mai mică legătură cu lumea ideilor, că priveam Bevatronul ca pe un simbol politic, că mă gândeam, cu alte cuvinte, la complexul industrial militar şi la rolul său în comunitatea academică, dar v-aţi înşela. Mă întrebam doar dacă sunt aprinse luminile la Bevatron şi cum arată. Un simplu fapt fizic.

Poate că Didion nu putea vorbi hegeliana – sau Hegel nu îi spunea ei nimic – pentru că, încă de atunci, era deja prea preocupată de învăţarea californienei. Orice scriitor este local. Într-o recenzie din 1979 a cărţii lui Norman Mailer *The Executioner´s Song*, despre Gary Gilmore, criminalul născut în Utah, Didion descrie ceea ce face limbajul din vest atât de greu de redat. Cum să creezi un limbaj din deşertăciune, „acea deşertăciune care stă la baza experienţei vestului, un nihilism nu doar antitetic literaturii, ci majorităţii celorlalte forme umane de străduanie, o groază atât de apropiată de punctul zero, încât vocile umane se sting, se pierd ca scrisul pe cer”? Groaza poate, cu siguranţă, bloca limbajul, dar te poate face şi circumspect la ideea de a comunica orice. Care mai e sensul dacă ceea ce simţi nu poate fi spus? Asta a învăţat Didion crescând în Sacramento.

Şi totuşi, cum putea americanitatea cuiva – un loc straniu în sine: Cum am ajuns aici? Ce facem aici? De ce rămânem? – să se măsoare cu toţi acei teoreticieni lingvişti? (Cu toţii suntem teoreticieni lingvişti dacă ne ocupăm câtuşi de puţin cu limbajul. Dar încercaţi să spuneţi asta unei fete

ambiţioase de şaptesprezece ani.) Cum putea California, ca subiect şi realitate, să se măsoare, de exemplu, cu Europa lui Hemingway, exploatată în ficţiunea lui? Era Europa „ceva” de care trebuia să ţină seama dacă avea de gând să-şi scrie lumea? Dorea ea să scrie întreaga lume? Sau americanitatea sa – didionalitatea sa – avea să fie suficientă? Acestea erau întrebări importante, iar Didion a încercat să le aprofundeze şi, într-un final, să-şi dea un răspuns după ce a absolvit şcoala la Berkeley, s-a mutat la New York şi a început să lucreze pentru *Vogue*. În New York, fetiţa care crescuse pe râuri şi în apropierea lor s-a trezit plimbându-se pe East River pentru îi e era dor de ceea ce ştia şi singura modalitate în care putea să surprindă asta era prin scris; primul roman al lui Didion, *Run River,* din 1963, nu este altceva decât un act al memoriei şi al rememorării.

Dar anticipăm. Cred că putem afirma fără să greşim că Didion, o sculptoriţă a cuvintelor în granitul specificului, a fost mai puţin inspirată de literatura Războiului Rece, care era la modă pe ambele coaste pe vremea când era ea studentă; în orice caz, e greu să ne-o imaginăm ca pe o vagaboandă Dharma. Se poza prea mult acolo. Ceea ce căuta Didion era naturaleţea expresiei, stăpânită de o înţelegere reală a propriului meşteşug, cea mai potrivită pentru descrierea inefabilului, a straniului cotidian. Dar cum putea ajunge acolo? Prin actul scrisului, fiind scriitoare. În 1954, când avea nouăsprezece ani, Didion a fost acceptată la cursul Engleză 106A al regretatului Mark Schorer, experienţă pe care Didion o descrie în eseul său evocativ din 1978, „Cum se spun poveştile”. Cursul, spune ea, era „un fel de «atelier al scriitorilor» care se întruneau pentru discuţii de trei ori pe săptămână şi pentru care fiecare student trebuia să scrie, pe parcursul semestrului, cel puţin cinci povestiri. Nu erau primiţi auditori din afară.

Se vorbea cu voce scăzută. Engleză 106A era văzut în general, în toamna lui 1954, ca un fel de experiență sacră, o inițiere în lumea gravă a scriitorilor adevărați, iar eu îmi amintesc că fiecare întâlnire a clasei îmi stârnea o emoție intensă şi groază". Groaza lui Didion era stârnită parțial de sentimentul că nu trăise suficiente experiențe pentru a putea scrie cinci povestiri. Şi tot groaza era cea care o făcea să-şi dorească să se camufleze la curs, de la care, de altfel, nu a lipsit niciodată. „Am scormonit dulapul în căutarea unor haine care m-ar fi putut face invizibilă în clasă", îşi aminteşte Didion, „şi am găsit un trenci ponosit. Stăteam în trenciul ăsta, îi ascultam pe ceilalți citindu-şi povestirile cu voce tare şi muream să ajung să ştiu odată ce ştiau ei". Aşa cum ştie orice scriitor, scrisul nu este inseparabil de corpul său; scrisul eşti tu, tu eşti şi cântărețul şi cântecul. În întreaga sa carieră, Didion a trăit sau a proiectat pe pagină un „eu", păstrând în acelaşi timp o anumită distanță, o dorință de a se pune în umbră, astfel încât imaginile şi oamenii ce alcătuiesc povestea s-o poată spune, cel puțin parțial, ei înşişi. Dar pe vremea când Didion urma cursul lui Mark Schorer, nu era convinsă că poveştile spuse de ea, cele pe care voia să le spună, erau poveştile pe care oamenii doreau să le audă. Cum să te pui în umbră în viață, dar să spui, în acelaşi timp, „eu" pe pagină. Participarea la cursul lui Schorer nu o ajuta să-şi depăşească teama şi groaza; era sinonimă cu ele. Faptul că trăim cu celălalt, aparent pentru totdeauna – „Bizareria de a fi scriitor este tocmai aceea că toată treaba presupune înjosirea fatală de a-ți vrea propriile cuvinte tipărite", spune Didion în „Ultimele cuvinte", eseul său din 1998 despre Hemingway –, face parte din viața scriitorului, lucru cu care autorii reuşesc cumva să se împace, din nou şi din nou, pentru a putea scrie, act care este în sine o exersare a straniului.

Hilton Als,

iulie 2020

ALICIA ŞI PRESA CLANDESTINĂ

Singurele ziare americane care nu mă lasă pradă puternicei senzații fizice de a mi se fi tăiat oxigenul din țesutul cerebral, probabil ca urmare a unei telegrame a Associated Press, sunt *The Wall Street Journal*, *Free Press,* din Los Angeles, *Open City,* tot din Los Angeles, şi *East Village Other*. Nu vă spun asta ca să mă dau drept o excentrică simpatică, sofisticată şi eclectică, ba chiar cu gusturi capricioase; vorbesc aici despre ceva foarte precis şi sufocant, despre neputința noastră, a tuturor, de a ne adresa unul altuia deschis, despre eşecul ziarelor americane de a „spune ceva”. *The Wall Street Journal* îmi vorbeşte pe şleau (faptul că mă interesează prea puțin ce îmi spune nu are nicio relevanță), şi la fel face şi presa „clandestină”.

Free Press, *EVO*, *Berkeley Barb* şi toate celelalte ziare croite pe modelul de tabloid, ce reflectă interesele particulare ale tinerilor şi ale celor neafiliați, au calitatea aparte de a nu se alinia pozițiilor convenționale ale presei, dintre care multe se bazează pe o „obiectivitate” destul de artificială. Să nu mă înțelegeți greşit: sunt o mare admiratoare a obiectivității, dar nu reuşesc să îmi dau seama cum poate fi ea atinsă în condițiile în care cititorul nu vede măsura în care scriitorul este părtinitor. Pentru că a pretinde că nu aşa stau lucrurile dă întregii poveştii un aer de ipocrizie ce nu a mânjit niciodată *The Wall Street Journal* şi nu a afectat încă presa clandestină. Când un jurnalist al unui ziar clandestin aprobă sau dezaprobă ceva,

o face pe față, de multe ori sub forma a cine, ce, unde, când, cum.

Desigur, nu este nimic clandestin în presa clandestină. În New York, mai jos de Strada 34, toată lumea citeşte *EVO*, iar contabilii din Los Angeles aleg *Free Press* când iau prânzul pe Strip. A devenit un loc comun să te plângi că ziarele sunt scrise prost, de nişte diletanți (sunt), că sunt stupide (sunt), că sunt plictisitoare (nu sunt), că nu sunt suficient de dense în informație. De fapt, conținutul redus de informație al unui ziar clandestin este dus la extrem. Relatări despre un marş pentru pace sau despre o trupă de rock care s-a dat de partea sistemului (trupa tocmai a lansat un album, să zicem, sau a acceptat un contract de a cânta la Cheetah), îndrumările Patriciei Maginnis despre ce să-i spui unui stagiar în cazul în care începi să sângerezi după un avort mexican („Eşti liber să spui că Patricia Maginnis şi/sau Rowena Gurner te-au ajutat să faci avort. Te rog să nu incriminezi pe nimeni altcineva. Noi vrem să fim arestate. Alți oameni nu vor asta.”), frământările unui traficant de droguri de cincisprezece ani („Trebuie să te dedici traficului de droguri trup şi suflet, ca stil de viață, altfel nu poți să-l faci bine”), atenționările că viteza ucide: un număr din *Free Press*, de exemplu, e la fel ca următoarele cinci numere din *Free Press*, şi, pentru cineva care urmăreşte doar ocazional schismele dintre consumatorii de droguri şi revoluționarii de gherilă, nu e cu nimic diferit de cele ale *EVO*, *Barb*, *Fifth Estate* sau *Free Press* din Washington. Nu am citit niciodată într-un ziar clandestin ceva ce aveam nevoie să ştiu.

Dar nu le înțelegi farmecul dacă ai impresia că aceste ziare sunt citite pentru „informație”. Meritul lor este de a le vorbi direct cititorilor. Ele pornesc de la presupunerea că cititorul este un prieten, că e nedumerit de ceva şi că va înțelege dacă i se vorbeşte deschis; această presupoziție a unui limbaj comun şi a unei etici împărtăşite dă relatărilor

lor o putere de convingere considerabilă a stilului. Un număr recent din *Free Press* prezenta o analiză a oraşului Ann Arbor făcută de o cititoare pe nume „Alicia”, care spune, în trei rânduri de o perfecţiune demnă de haiku, tot ce este de spus despre o comunitate academică: „Profesorii şi soţiile lor sunt foşti beatnici (Berkeley, promoţia 1957), care merg la marşuri pentru pace şi îi duc margarete lui U Thant. Unii dintre copii cred încă în Timothy Leary şi Kahlil Gibran. Unii dintre părinţi cred încă în Rapoartele lui Kinsey[6].”

Ziarele acestea ignoră codul convenţional al presei, spunând pe şleau ce vor să spună. Sunt tăioase şi arogante, dar nu irită; au defectele unui prieten, nu pe cele ale unui monolit. („Monolit” este, desigur, un cuvânt favorit al presei clandestine, unul dintre puţinele de trei silabe.) Punctul lor de vedere îi este limpede şi celui mai obtuz cititor. În cele mai bune exemple de presă tradiţională există, într-adevăr, atitudini foarte puternice nespuse, iar faptul că acele atitudini rămân nespuse şi nerecunoscute se infiltrează între pagină şi cititor ca gazul metan. *The New York Times* scoate din mine doar o agresivitate agrariană neplăcută, mă face să mă simt ca fiica desculţă a anunţătorului[7] din *Carusel*, uitându-se la copiii familiei Snow care fac pe grozavii la cina de duminică cu McGeorge Bundy, Reinhold Niebuhr, Dr. Howard Rusk. Cornul abundenţei dă pe dinafară. Crucea de Aur[8] se întrezăreşte la orizont. Fiica

---

[6] Studii privind orientarea sexuală a unei persoane, propunând ca instrument de măsurare scara de hetero-homosexualitate a lui Kinsey.

[7] Angajat al unui teatru, sală de spectacole etc., care stă în faţa acesteia şi încearcă să-i atragă pe trecători, strigând programul.

[8] Termen lansat în discursul ţinut de William Jennings Bryan la Convenţia naţională democrată din Chicago, 9 iulie 1896, în care

anunțătorului visează la anarhie şi nu se lasă păcălită de poveştile copiilor Snow că azi-noapte a fost întuneric beznă. Mai jos de nivelul ziarului *Times* din New York sau Los Angeles, problema nu este dacă să crezi informația, ci dacă o găseşti; cel mai adesea o maimuță pare să fi cules o ştire de senzație de pe teletip, aruncând o relatare plină de miez aici, un comunicat de presă dincolo. În vara când aveam şaptesprezece ani, am lucrat la un ziar unde mare parte a efortului de zi cu zi consta în spicuirea şi rescrierea ziarului opoziției. „Asigură-te că arată stufos", am fost sfătuită în prima mea zi de muncă.

Am impresia că genul acesta de abordare rămâne o practică foarte actuală în breaslă: Consiliul local al supervizorilor îi laudă pe agenții imobiliari din zona de nord pentru planul de eradicare a mahalalei, construind un hotel Howard Johnson's. Debutante interesate de acte de caritate au achiziționat de curând un aparat pentru tratamentul cancerului în fază terminală. Dragă Abby.[9] Oglinda minții tale. Scoți limba şi realitatea dă înapoi. „Seminar înseamnă că băiatul are nevoie de dicționar", se poate citi la pagina 35. „PADUCAH, KY (Associated Press): Când Kay Fowler a cerut clasei sale de la şcoala de duminică să descrie un seminar, un tip mărunt a răspuns pe o voce subțire: «E locul unde îi îngroapă pe oameni»„. Spune-mi asta la pagina 35 şi probabil că nu o să te cred pe prima pagină.

Maimuțe la nivelurile de jos, cod la cele de sus. Se spune la convențiile noastre de presă că suntem considerați „bine

---

condamna standardul de aur, încheindu-şi cuvântarea cu „nu veți crucifica umanitatea pe o cruce de aur".

[9] Numele unei celebre rubrici de consiliere personală din presa scrisă, fondată în 1956 de către Pauline Philips sub pseudonimul „Abigail Van Buren" şi continuată şi în ziua de astăzi de fiica acesteia.

informaţi" în exact măsura în care cunoaştem „povestea reală", cea care nu apare în ziare. Am ajuns să ne aşteptăm ca ziarele să reflecte etica oficială, să facă lucrul „responsabil" de făcut. Cei mai admiraţi oameni de presă nu mai sunt adversari, ci confidenţi, participanţi; ideal este să-i consiliezi pe preşedinţi, să iei cina cu Walter Reuther şi Henry Ford, să dansezi cu fiicele celui din urmă la Le Club. Şi apoi, cu multă responsabilitate, să scrii rapoartele lor codate. Alicia nu are nimic de-a face cu responsabilitatea. Alicia nu merge niciodată la Le Club. Alicia probabil nu ştie nimic despre nimic din afara Ann Arbor. Dar îmi spune tot ce ştie despre asta.

1968

GĂSIREA SERENIT**ĂŢ**II

— În ceea ce mă priveşte, a zis tânăra femeie, în cele şapte luni cât am fost în program, mi-a fost foarte bine. Jucam doar la Gardena, mâna cea mai mică[10]. Noaptea, după ce culcam copiii, şi bineînţeles că nu ajungeam niciodată acasă înainte de cinci dimineaţa, iar problema era că nu puteam să adorm imediat. Rejucam în minte fiecare mână, aşa că în ziua următoare eram varză, vă daţi seama. Irascibilă. Cu copiii.

Tonul vocii era al cuiva care adoptase modul de a vorbi în public dintr-o reclamă la analgezice, chiar dacă nu vindea de fapt nimic. Făcea o „confesiune" la o întâlnire a

[10] Variantă de poker în care valorile mâinilor de cărţi sunt inversate şi câştigă mâna cea mai mică.

Jucătorilor Anonimi la care am participat nu cu mult timp în urmă: era ora 9 într-o seară de iarnă în clădirea gen bungalou a unui club de cartier din Gardena, California. Gardena este capitala pokerului englezesc din zona Los Angelesului (fără studs[11], fără băuturi alcoolice, cluburile se închid între 5 şi 9 dimineaţa şi toată ziua de Crăciun; asta nu e Nevada, ci California, unde nu se joacă decât poker englezesc şi doar local), iar proximitatea seducătoare a cluburilor de poker plutea asupra întâlnirii în cauză ca o substanţă parafizică, aproape la fel de palpabilă ca portretele lui Washington şi Lincoln, steagul american, hortensiile de plastic şi bufetul pregătit de Comitetul pentru răcoritoare. Acţiunea era acolo, chiar după colţ, aşteptând, iar în sala supraîncălzită, foindu-se neliniştiţi pe scaune pliabile şi clipind des din cauza fumului de ţigară, erau patruzeci de oameni cărora le ardea buza după ea.

— Gardena asta, a suflat moale un tânăr, m-a distrus.

Tânărul, care spunea că avusese rezultate foarte bune la desen tehnic la liceul Van Nuys, avea douăzeci şi doi de ani şi o frezăperfectă à la 1951, stilul raţă[12], ceea ce sugera măsura în care lui, ca şi tuturor celorlalţi din încăpere, îi bătea inima după un alt ritm.

— Nu am pierdut o avere, a zis, dar am pierdut toţi banii pe care puteam pune mâna. Am început în Marină, erau mulţi nătăfleţi în Vietnam, câştigam uşor şi s-ar putea spune că asta a fost perioada din viaţa mea care m-a dus la pieire.

---

[11] Variantă de poker în care se împart atât cărţi pe faţă, cât şi întoarse.

[12] Stil de tunsoare masculină, specifică anilor 1950, în care părul este pomădat şi pieptănat dinspre laterale înspre centru, făcând o creastă la ceafă.

Fumul a devenit tot mai gros, mărturisirile, tot mai intense. Nu am mai auzit atât de multe dezvăluiri de tipul acesta de pe vremea când, având greşita impresie că e o modalitate bună de a lua lecții de viață, intram în conversație cu oamenii în autobuzele Greyhound.

— Tocmai ce reuşisem să pun mâna pe o sumă mare de bani de la angajatorul meu, îi spunea unul altcuiva, şi mă îndreptam către o întâlnire în Canoga Park, când m-am întors de pe autostradă – şi asta se întâmpla nu mai târziu de miercurea trecută. Am sfârşit în Gardena şi acum sunt din nou în pragul divorțului.

Mea culpa, păreau pe punctul de a izbucni în plâns şi mulți o şi făcuseră cu o seară înainte sau cu două seri înainte: în fiecare seară are loc o întâlnire a Jucătorilor Anonimi undeva în zona Los Angelesului, în locuri precum Long Beach, Canoga Park, Downey sau Culver City, ideal fiind să participi la cinci sau şase pe săptămână.

— E prima dată când vin la o astfel de întâlnire în Gardena, explica cineva, din simplul motiv că mă trec toate apele chiar şi când conduc pe autostradă pe lângă Gardena, dar am venit în seara asta aici pentru că fiecare seară când merg la o întâlnire e o seară în care nu joc şi, slavă Domnului şi vouă, oameni buni, asta e a 1223-a la rând.

Erau anumite ciudățenii în felul cum vorbeau între ei. Ca şi cum ar fi întocmit horoscoape (unii poate chiar o făceau), țineau minte cu fanatism nu doar „datele” lor importante, ci şi ale celorlalți.

— 3 decembrie 1965 a fost o zi nefastă pentru mine, pentru că atunci am scris primul cec fals în valoare de 343 de dolari, dar a fost o zi bună pentru Frank L., data când, un an mai târziu, avea să împlinească opt luni la acelaşi loc de muncă, chiar dacă urma să-l piardă mai târziu, dar asta demonstrează că la aceeaşi dată unii dintre noi rezistă, iar alții se pierd; asta e miraculos la J.A.

Vorbeau în general ca şi cum ar fi făcut-o dintr-o mocirlă subverbală, agăţându-se de fraze în timp ce se lăsau duşi de val.

— Acum, că particip la program, am susţinerea familiei, a zis cineva, şi cel mai important lucru cu care m-am ales din program în momentul de faţă este, cum să spun, limpezimea mintală.

— După cum ştiţi bine cu toţii, cel mai rău am ajuns în noaptea de 28 noiembrie la Clubul Normandie, spunea altul, dar după aceea mi-am găsit serenitatea.[13]

— Ăsta e şi idealul meu, a adăugat altcineva, găsirea serenităţii.

Nu era neapărat ceva nelalocul său, şi totuşi ceva nu era cu adevărat bine, ceva supărător. La început am crezut că e pur şi simplu predilecţia multora dintre ei de a se agăţa de cât de „neputincioşi" sunt, la mila unor forţe dincolo de puterea lor de control. Se vorbea mult despre miracole, despre Prezenţe superioare, despre o Putere mai mare decât noi înşine; programul Jucătorilor Anonimi, ca şi cel al Alcoolicilor Anonimi, tinde să insiste pe o perspectivă asupra propriei situaţii mai degrabă pasivă a dependentului. (Primul dintre cei „douăsprezece paşi" ai A.A. constă în recunoaşterea faptului că viaţa respectivului „a scăpat de sub control". Cinci paşi mai târziu, şi pornind de la această premisă, el mărturiseşte că este gata „să scape de aceste defecte de caracter".)

---

[13] Expresie extrasă din Rugăciunea serenităţii, scrisă de teologul american Reinhold Niebuhr, devenită faimoasă după ce a fost adoptată de Alcoolici Anonimi şi inclusă în programul în douăsprezece paşi. Rugăciunea începe în felul următor: „Doamne, dă-mi seninătatea să accept lucrurile pe care nu le pot schimba, curajul de a schimba lucrurile pe care le pot schimba şi înţelepciunea de a şti diferenţa".

— Vecinul meu a fost cel care m-a dus prima dată la Hollywood Park, mare favoare mi-a făcut, a pufăit cineva în seara aceea.

— Ar trebui să bombardeze Gardena asta, mi-a şoptit febril un tânăr. Dacă un puşti ajunge în vreunul din locurile astea, e pierdut pe viaţă.

Dar, desigur, *mea culpa* se dovedeşte a nu fi în întregime *mea*. Mai erau totuşi cafele de băut, un tort ce aştepta să fie tăiat: era „aniversarea" lui Frank L. la Jucătorii Anonimi. După şase ani în program, se împlinise în sfârşit un an întreg de când nu mai jucase şi evenimentul era marcat prin acordarea unei insigne de un an şi sărbătorit cu un tort, un tort alb cu o decoraţie din glazură roz, ce spunea EXISTĂ ÎNCĂ MIRACOLE.

— Frank L., vreau să te gândeşti la un singur lucru: insigna de un an e doar o pagină, un semn în cartea vieţii.

— Nu a fost uşor, a vorbit Frank L., avându-i alături pe soţia, copiii şi socrii săi. Dar în ultimele trei, patru săptămâni, la noi în casă e aşa o, cum să-i zic, serenitate.

Uite că apărea din nou. Am ieşit de urgenţă, înainte să mai pomenească cineva încă o dată „serenitatea", un cuvânt pe care eu îl asociez cu moartea. Un timp după întâlnire, am simţit nevoia să mă aflu doar în locuri bine iluminate, unde nimeni nu număra zilele.

1968

O VIZITĂ LA XANADU

Timp de aproape jumătate de secol, a fost o imagine inconfundabilă care s-a întipărit în mintea californienilor:

San Simeon, *La Cuesta Encantada*, proprietatea fantasmagorică pe care William Randolph Hearst a construit-o pentru el pe dealurile arse de soare de deasupra coastei ținutului San Luis Obispo. Copiii care au crescut în California au auzit de San Simeon de la vârste fragede (ştiu asta pentru şi că eu am fost unul dintre ei). Le era arătată când treceau pe Autostrada 1, aşa cum se zărea de departe, înfiptă în deal, cu măreţele turnuri şi creneluri maure sclipind în soare sau plutind ireal deasupra ceţurilor de coastă. San Simeon era locul care, după ce îl vedeai o dată de pe autostradă, îţi rămânea pe veci în minte, o realitate materială ce exista ca mărturie a unor principii abstracte. San Simeon părea să fie dovada promisiunii infinite a locului unde trăiam. Porţile de fier erau întotdeauna închise pe drumul ce urca pe deal, dar familia Hearst nu era cu adevărat de neatins; banii Hearst erau bani occidentali, bani făcuţi la început în goana după argint din Nevada, bani făcuţi şi cheltuiţi în inimitabilul spirit occidental al norocului, imaginaţiei, iresponsabilităţii şi opulenţei. Dacă Hearst putea să-şi facă un castel, atunci oricine putea fi rege.

San Simeon era, înainte de toate, exact castelul pe care şi l-ar face orice copil, dacă un copil ar avea 220 milioane de dolari şi ar putea cheltui 40 de milioane dintre ele pe un castel: un castel de nisip, ceva neverosimil, un loc învăluit în lumină caldă, aurie şi aburi teatrali, un dom al plăcerilor proclamat astfel de un om care ţinea morţiş, pentru a-şi învinge frica aceea sumbră pe care o cunoaştem cu toţii, ca aparenţele să fie păstrate vesele, strălucitoare şi jucăuşe. Mai mult decât orice alt loc construit vreodată în zona asta, San Simeon era o ofrandă adusă iluziei că toate plăcerile infinitului se găsesc aici şi acum. Frunzele nu cădeau niciodată la San Simeon, nimic nu se usca şi nimic nu murea. Tot timpul anului, trandafirii, fucsiile şi

bougainvilleele erau înflorite, aproape 2 milioane de litri de apă sclipeau în bazine fabuloase, zebre şi antilope hoinăreau pe dealurile aurite. Clopotele din turnuri puteau fi auzite de la o distanță de treizeci de mile. Steaguri sieneze în culori aprinse fluturau deasupra lungilor mesele întinse în refectoriu. Oaspeții mâncau şuncă presată de rață şi îşi ştergeau mâinile cu şervețele de hârtie: iarăşi, o fantasmă a oricărui copil – fiecare masă să fie un picnic. Spiritul locului nu era afectat de distincțiile rigide ale adulților despre ce este şi ce nu este permis, despre ce e bine şi despre ce e mai puțin bine, despre ce este şi ce nu este „artă": dacă lui William Randolph Hearst îi plăcea un lucru, îl cumpăra şi îl aducea la San Simeon. Iar un copil şi-ar fi populat castelul cu exact aceleaşi personaje: iată-l aici pe Regele omnipotent, pe Regina căzută în dizgrație, pe Prințesa ostatică dintr-un ținut îndepărtat. Erau apoi subalternii ambițioşi, aducând depeşe din toate capitalele lumii. Şi erau, desigur, curtenii, curteni decorativi, dintre care unii veneau doar pentru un weekend şi rămâneau cu lunile, pentru că nimeni nu îi alunga de la curtea aceasta decât dacă beau prea mult sau aduceau vorba despre moarte. Nicio umbră nu plutea deasupra acestui basm: San Simeon trebuia să fie regatul unde nu moare nimeni.

Şi iată-l acolo, ivindu-se semeț pe deal ca să-l vadă orice copil. De fapt, l-am văzut doar de trei sau patru ori în viața mea, dar auzeam vorbindu-se despre el şi asta mi-a rămas în minte, iar San Simeon era o fabulație care m-a marcat, mi-a aprins imaginația aşa cum toți copiii sunt modelați de geografia reală şi emoțională a locului unde cresc mari, de poveştile care se spun şi de poveştile pe care le inventează. Aşa stând lucrurile, am făcut o călătorie nu cu mult timp în urmă la San Simeon, care a devenit din 1958 patrimoniu al statului (Regele a murit până la urmă, în 1951, iar fiii săi au donat castelul statului). M-am alăturat unui tur organizat

zilnic pentru vizitarea unora dintre cele 147 de camere din Casa mare şi din casele de oaspeţi.

Era şi nu era aşa cum mă aşteptasem. În majoritatea privinţelor, mai ales a celor ce ţineau de formă, San Simeon arată acum exact aşa cum trebuie să fi arătat pe vremea când William Randolph Hearst trăia: domeniul se restrânsese de la 111 000 la 35 000 de hectare, dar este în continuare o fermă de vaci funcţională, iar 35 000 de hectare de pământ se întind totuşi cât vezi cu ochii de pe terasele generoase pavate cu dale. Grădina zoologică privată a dispărut, împreună cu antilopa gnu, leneşul şi elefantul, dar câteva zebre încă mai pasc pe peluzele cu dafini de pe deal. Istoricii de artă care vizitează astăzi locul se plâng că tapiţeriile se decolorează, că picturile crapă şi sculpturile colorate se coşcovesc, iar tavanele sculptate de lemn sunt roase de carii; cu excepţia acestor semne ale timpului şi cu excepţia lipsei florilor proaspete din vaze, statul întreţine casele exact aşa cum le-a văzut Hearst ultima dată. Trandafirii încă înfloresc afară, soarele se reflectă în frunzele palmierilor, iar dealurile aurii coboară până la mare absorbind lumina în maniera tipică peisajelor californiene. Nimic nu pare să se fi schimbat, şi totuşi, s-a schimbat totul, pentru că, într-un anumit sens, statul a transformat San Simeon în ceea ce el nu a fost niciodată, şi anume, nimic altceva decât domeniul unui alt om bogat. Vizitatorii vin, chiar şi câte patru milioane pe an, în pantaloni scurţi şi pălării de pai, cu părul aranjat; îşi plătesc cei trei dolari şi se plimbă pe foliile de nailon întinse peste covoare. Se sfătuiesc în privinţa celui mai bun unghi de pozat şi fac speculaţii despre cât costă să încălzeşti un astfel de loc. În sezonul de vârf, statul angajează optzeci şi nouă de ghizi şi conducători de tururi ghidate, care, între 6 şi 8 seara, se bălăcesc cu toţii în Bazinul lui Neptun. Fac grătare pe terase şi se angajează în grupuri de discuţii, pe teme precum „diferenţa

dintre generații". Ghizii poartă uniforme kaki şi sunt tobă de informații: *2 144 de tufe de trandafiri în grădinile dlui. Hearst, 5 400 de volume în biblioteca privată a dlui. Hearst, s-a spus la un moment dat că dl. Hearst ar fi cumpărat aproape un sfert din totalitatea obiectelor de artă din lume, din 504 de genuri de artă.* „Dacă ați fi fost oaspeții dlui. Hearst...", repetau ei întruna. „Dacă ați fi fost oaspeții dlui. Hearst, ați fi cântat la pianul Wurlitzer înainte de cină. Dacă ați fi fost oaspeții dlui. Hearst, ați fi putut viziona un film după cină, şi să stați efectiv în sala de proiecție alături de numele din distribuția filmului."

Este o reverență care se extinde şi asupra urmaşilor Hearst, care rămân uneori la San Simeon, într-o casă de oaspeți de douăzeci de camere rezervată pentru uzul lor personal. „Dacă i-ați vedea, nu ați ghici cine sunt", povesteşte ghidul, „se îmbracă la fel ca toată lumea".

I-am ascultat mult timp pe ghizi şi mi-a luat o vreme până să îmi dau seama la ce mă duce cu gândul tonul vocii lor. Şi apoi am realizat: era tonul idolatrizării celor bogați care vine deseori la pachet cu democratizarea lucrurilor, cu uniformizarea. Eram însoțită de un copil, de o nepoată din Connecticut care nu auzise niciodată de San Simeon şi căreia i-au plăcut mult florile, şi bazinele de apă, şi tavanele ornate, dar, pe când plecam, mi-am dat seama că ar fi fost probabil mai impresionată dacă doar ar fi zărit locul de pe Autostrada 1, cu porțile închise şi castelul înălțându-se în zare. Odată ce un loc devine accesibil ochilor, din anumite puncte de vedere nu mai este accesibil imaginației.

1968

DESPRE CUM E SĂ FII NEALES DE COLEGIUL ALES DE TINE

„Dragă Joan”, începe scrisoarea, chiar dacă semnatarul nu mă cunoştea. Scrisoarea este datată 25 aprilie 1952 şi zace deja de multă vreme într-un sertar din casa mamei mele, genul de sertar abandonat profeţiilor de şcoală[14], orhideelor uscate şi fotografiilor decupate din ziar cu opt domnişoare de onoare şi două fete cu coşuleţe de petale de flori asigurându-se că moneda de şase penny[15] se află la locul ei în pantoful miresei. Orice vor fi însemnat emoţional pentru mine orhideele uscate şi imaginile cu mine ca domnişoară de onoare s-a dovedit a fi efemer, în schimb nu şi scrisoarea cu pricina, care, cu excepţia acelui „Dragă Joan”, este şapirografiată.

Am scos scrisoarea de la naftalină ca material didactic pentru o verişoară de şaptesprezece ani care nu mai mănâncă şi nu mai doarme din cauza emoţiilor aşteptării răspunsurilor de la, aşa cum insistă ea să le numească, colegiile ei predilecte. Iată ce spune scrisoarea:

> Comitetul de admitere m-a însărcinat să te informez că nu putem să dăm un răspuns favorabil aplicaţiei tale de admitere la Universitatea Stanford. Chiar dacă ai îndeplinit baremul minim de cerinţe, trebuie să te anunţăm cu regret că, din cauza numărului mare de candidaţi, Comitetul nu te poate include în grupul ce va fi admis. Comitetul şi cu mine îţi transmitem cele mai bune urări pentru continuarea cu succes a

---

[14] Scrierea unor profeţii de şcoală înaintea de terminarea unui ciclu şcolar este un exerciţiu de a ghici cine ce va ajunge la un moment dat în viitor. Unele clase îşi îngroapă profeţia într-o capsulă a timpului şi o dezgroapă după zece sau douăzeci de ani.

[15] „Ceva vechi, ceva nou, ceva împrumutat, ceva albastru şi... o monedă de şase penny în pantoful ei.”

studiilor. Cu prietenie, Rixford K. Snyder, Director pentru admiteri.

Îmi amintesc limpede după-amiaza când am deschis scrisoarea. Am rămas paralizată pe hol citind-o şi recitind-o, cu puloverul şi cărţile căzute pe podea, încercând să interpretez cuvintele într-un mod mai puţin definitiv, formulările „nu putem să” şi „răspuns favorabil” învârtindu-se prin faţa ochilor mei până când enunţul a încetat să mai aibă vreun sens. Locuiam atunci într-o casă victoriană mare şi întunecată şi am avut o senzaţie acută şi dureroasă că voi îmbătrâni în ea şi că nu voi mai merge la şcoală nicăieri, fata bătrână din *Washington Square*. M-am dus sus, în camera mea, am încuiat uşa şi am plâns câteva ore bune. O vreme m-am ascuns în dulap şi mi-am îngropat faţa într-un halat matlasat vechi, iar mai târziu, când umilinţa crudă a situaţiei (toţi prietenii mei care aplicaseră la Stanford fuseseră admişi) s-a diluat într-o melodramă mai suportabilă, m-am aşezat pe marginea căzii şi m-am gândit să înghit conţinutul unui flacon de pastile expirate pe bază de codeină şi aspirină. M-am şi văzut la spital, cu capul într-un cort de oxigen şi cu Rixford K. Snyder învârtindu-se în jurul meu, deşi cum avea să ajungă vestea la Rixford K. Snyder era o problemă a scenariului pe care nu reuşeam să o rezolv nici măcar în timp ce număram pastilele.

Desigur că nu am luat pastilele. Am petrecut restul primăverii făcând pe rebela ursuză, dar moderată, pierzând vremea în tot felul de localuri drive-in, ascultându-i pe evangheliştii din Tulsa la radio, iar vara m-am îndrăgostit de cineva care visa să devină jucător profesionist de golf şi am petrecut mult timp uitându-mă la el cum îşi exersează loviturile. Toamna am mers la un colegiu pregătitor câteva ore pe zi şi am adunat creditele de care aveam nevoie ca să merg la Universitatea Berkeley din California. În anul următor, un prieten înscris la Stanford m-a rugat să-i scriu

o lucrare despre *Nostromo* al lui Conrad şi am făcut-o, iar el a luat nota zece. Eu am luat opt pentru aceeaşi lucrare prezentată la Berkeley, şi spectrul lui Rixford K. Snyder a fost exorcizat.

Deci până la urmă totul s-a terminat cu bine, singura mea experienţă în cea mai tipică confruntare a clasei de mijloc, copilul versus Comitetul de admitere. Dar asta se întâmpla în lumea benignă a Californiei din anul 1952 şi mă gândesc că trebuie să fie mult mai dificil pentru copiii pe care îi cunosc acum, copii ale căror vieţi sunt, de la vârsta de doi sau trei ani, o serie de paşi programaţi pe muchie de cuţit, fiecare dintre ei trebuind să fie parcurşi cu succes pentru a preîntâmpina orice scrisoare ca a mea, trimisă de vreun Rixford K. Snyder sau altul din lume. O cunoştinţă îmi spunea de curând că sunt nouăzeci de cereri pentru şapte locuri la grădiniţa unei şcoli costisitoare unde spera să îşi înscrie copilul de patru ani şi era disperată pentru că niciuna dintre scrisorile de recomandare pentru copilul de patru ani nu menţiona „interesul lui pentru artă”. Dacă aş fi fost crescută sub această presiune, cred că aş fi luat pastilele în după-amiaza aceea de aprilie din 1952. Respingerea mea a fost diferită, umilinţa, personală: nicio speranţă parentală nu depindea de faptul că sunt sau nu admisă la Stanford sau în altă parte. Desigur că mama şi tata doreau să fiu fericită şi desigur că erau de părere că fericirea implică în mod necesar împlinirea, dar ce însemna acea împlinire era treaba mea. Ideea lor despre valoarea lor şi a mea nu era condiţionată de unde mergeam eu la facultate şi nici măcar dacă o făceam sau nu. Situaţia noastră socială era statică, iar problema şcolilor „potrivite”, în mod tradiţional considerate necesare de către cei ce doreau să urce pe scara socială, nu se punea. Când tata a aflat că am fost respinsă la Stanford, a dat din umeri şi mi-a oferit ceva de băut.

Mă gândesc la acest dat din umeri cu un mare sentiment de recunoştinţă de fiecare dată când îi aud pe unii părinţi vorbind despre „şansele” copiilor lor. Ceea ce mă face să mă simt inconfortabil este impresia că ei confundă şansele copiilor cu cele proprii, cerându-i unui copil să obţină rezultate bune nu doar pentru el, ci pentru gloria tatălui şi a mamei sale. Desigur că acum este mai greu să ajungi la facultate decât era pe vremuri. Desigur că sunt mai mulţi copii decât locuri „dezirabile”. Dar ne amăgim singuri dacă pretindem că şcolile dezirabile sunt doar pentru folosul copiilor. „Nu mi-ar păsa nici cât negru sub unghie că nu intră la Yale, dacă nu ar fi Vietnamul”, îmi spunea mai deunăzi un tată, fără să-şi conştientizeze deloc infatuarea; ar fi fost răutăcios din partea mea să-i sugerez că şi un student de la Long Beach State putea obţine o amânare a ordinului de înrolare.

Să intri la facultate a devenit o afacere murdară, malignă prin consumul şi deturnarea timpului, a energiei şi a intereselor reale, aspectul nu neapărat cel mai puţin dăunător fiind felul cum se raportează copiii înşişi la problema în cauză. Vorbesc lejer şi neplăcut despre „prima, a doua şi a treia opţiune”, despre cum înscrierea la „prima opţiune” (la Stephens, de pildă) nu reflectă cu adevărat prima lor opţiune (care ar fi fost Smith, dar consilierul lor le-a spus că şansele ar fi reduse, aşa că de ce să mai „irosească” aplicaţia?), fac calcule în legătură cu probabilităţile de respingere, variantele de „rezervă”, sporturile şi activităţile potrivite pentru a „echilibra” aplicaţia, jocurile de culise dacă sunt acceptaţi de a treia opţiune înainte de a primi răspunsul de la prima. Se pricep să plaseze o minciună nevinovată aici, o exagerare mică dincolo, câteva scrisori importante de la nişte „nume” pe care părinţii lor de abia le cunosc. Am surprins conversaţii ale unor copii de şaisprezece ani a căror abilitate de

autopromovare manipulativă era întrecută doar de cea a candidaților la marile burse literare.

Şi desigur că nimic din toate acestea nu contează deloc, niciunul din aceste succese sau eşecuri timpurii. Mă întreb dacă nu am putea găsi o altă cale de a le transmite copiilor noştri asta, o cale de a nu grefa aşteptările noastre peste ale lor, o cale de a-i lăsa să treacă singuri prin respingeri, revolte adolescentine ursuze şi interludii cu jucători profesionişti de golf, fără să îi împingem cu forța de la spate. Să îți găseşti locul la şaptesprezece ani e şi aşa destul de greu, chiar şi fără să primeşti un scenariu gata scris de altcineva.

1968

NANCY CEA DR**Ă**GU**Ț**Ă

Nancy Reagan cea drăguță, soția guvernatorului Californiei, stă în sufrageria casei sale închiriate de pe strada 44 din Sacramento, ascultându-l pe un reporter de televiziune care îi explică ce urmează să facă. Îl ascultă cu mare atenție. Nancy Reagan este o foarte bună ascultătoare. Echipa de televiziune doreşte s-o urmărească, îi spune reporterul, în timp ce ea face exact ce ar face acasă într-o dimineață obişnuită de marți. Din moment ce mă aflu şi eu acolo, s-o urmăresc în timp ce face exact ce ar face acasă într-o dimineață obişnuită de marți, părem să fim cu toții pe punctul unor granițe istorice ale presei: reporterul şi cei doi cameramani o urmăresc pe Nancy Reagan urmărită de mine sau eu o pot urmări pe Nancy Reagan urmărită de cei trei ori unul dintre cameramani poate da un pas înapoi şi face

un studiu de *ciné-verité* al celorlalți dintre noi urmărindu-i şi fiind urmăriți unul de celălalt. Am avut senzația acută că suntem pe cale de a descoperi ceva revelator, adevărul despre Nancy Reagan în douăzeci şi patru de cadre pe secundă, dar reporterul de televiziune a ales să treacă cu vederea natura specială a momentului. A propus să o urmărim pe Nancy Reagan culegând nişte flori din grădină.

— Este ceva ce ați face oricum, nu e aşa? a întrebat el.

— Chiar aşa este, a răspuns cu însuflețire Nancy Reagan.

Nancy Reagan spune aproape orice cu însuflețire, poate din cauza faptului că a fost timp de câțiva ani actriță şi are obiceiul debutantelor de a investi cea mai banală replică cu o încărcătură dramatică mult mai mare decât s-ar impune pentru o zi de marți obişnuită pe strada 44 din Sacramento.

— De fapt, a adăugat ea, cu aerul cuiva pe cale de a dezvălui o surpriză plăcută, de fapt, chiar îmi trebuie nişte flori.

Ne-a zâmbit tuturor, iar eu i-am zâmbit înapoi. Cu toții zâmbiserăm destul de mult în acea dimineață.

— Iar apoi, a spus reporterul gânditor, inspectând masa din sufragerie, chiar dacă aveți deja un aranjament floral foarte frumos, am putea pretinde că dumneavoastră aranjați, cum ar veni, florile în vază.

Ne-am mai zâmbit încă o dată unul altuia, apoi Nancy Reagan a pornit hotărâtă spre grădină, înarmată cu un coş decorativ din răchită cu diametrul de vreo 15 cm.

— Mă scuzați, doamnă Reagan, a strigat reporterul în urma ei, pot să vă întreb ce flori veți alege?

— Păi, nu ştiu, a spus ea, oprindu-se cu coşul în mână pe o treaptă a grădinii.

Scena se desfăşura după propria ei coreografie.

— Credeți că ați putea folosi rododendroni?

Nancy Reagan s-a uitat cu un ochi critic la tufa de rododendron. Apoi s-a întors către reporter şi i-a zâmbit.

— Ştiţi că acum există un trandafir care se cheamă Nancy Reagan?

— Ăăă, nu, nu ştiam, a zis el.

— E foarte drăguţ, are o culoare aşa... un fel de corai.

— Şi... trandafirul Nancy Reagan e ceea ce aţi culege acum?

Un hohot cristalin de râs.

— Cu siguranţă l-aş culege. Dar nu l-aş *folosi*.

Pauză.

— *Pot* să folosesc rododendronul.

— Foarte bine, a spus reporterul. Prea bine. Acum o să vă pun o întrebare şi, dacă aţi putea să culegeţi un boboc în timp ce răspundeţi la ea...

— Să culeg un boboc, a repetat Nancy Reagan, ocupându-şi locul în faţa tufei de rododendron.

— Să tragem o dublă pe sec, a spus unul dintre cameramani.

Reporterul s-a uitat la el.

— Pe sec... adică vrei ca ea să se prefacă că ar culege bobocul?

— Da, să mimeze culesul, a răspuns cameramanul, să-l mimeze.

Vă spun toate acestea pentru că ori de câte ori mă gândesc acum la Nancy Reagan, mă gândesc la ea aşa cum rămăsese atunci, cadrul acela oprit în loc, cu Nancy Reagan cea drăguţă pe punctul de a culege o floare de rododendron prea mare pentru coşul ei decorativ de răchită cu diametrul de 15 cm. Nancy Reagan avea un zâmbet plin de bunăvoinţă, zâmbetul unei soţii bune, al unei mame bune, al unei gazde bune, zâmbetul cuiva care a crescut în puf şi a mers la Colegiul Smith, al cărei tată este un neurochirurg eminent (descrierea tatălui său din ediţia 1966–67 a *Who's Who* e cu nouă rânduri mai lungă decât cea a soţului ei) şi al cărei soţ este definiţia Băiatului bun, ca să nu mai zicem

şi guvernator al Californiei, zâmbetul cuiva ce pare să interpreteze visul femeii americane din clasa de mijloc, de pe la 1948. Cadrul pentru acest vis era construit perfect, fiecare detaliu, corect. Acolo, în casa închiriată de pe strada 44, pe cutiile albe de chibrituri scria VILĂ executivă, dar nu era greu să-ți imaginezi că pe ele ar fi scris NANCY ŞI RONNIE, iar pe măsuța de cafea din sufragerie se aflau exact revistele perfecte pentru viața înfățişată aici: *Town & Country*, *Vogue*, *Time*, *Life*, *Newsweek*, *Sports Illustrated*, *Fortune*, *ARTnews*. Mai erau şi cei doi câini, Lady şi Fuzzy, şi cei doi copii, Pattie şi Ronnie. Despre Pattie, de cincisprezece ani, ni s-a spus că are o fire artistică şi că merge la o şcoală cu internat în Arizona. Ronnie, de zece ani, e un băiat obişnuit şi urmează o şcoală privată în Sacramento. I se mai spune şi „Căpitanul”. Toți de pe platou zâmbesc, secretara, paznicul, bucătăreasa, grădinarii. Şi acolo, în grădină, Nancy Reagan zâmbeşte şi ea, gata să culeagă floarea de rododendron.

— Oh, nu, nu, *nu*, îi spune ea reporterului, care pare să-i fi pus o întrebare. Relația cu prietenii noştri nu s-a schimbat deloc.

Se uită cu atenție la coş.

— Dacă ar fi fost o schimbare, ei bine, nu s-ar fi putut numi prieteni. Prietenii tăi sunt... *prietenii* tăi.

Mai târziu în aceeaşi zi, Nancy Reagan a cules şi a aranjat florile de rododendron de câteva ori, iar echipa de televiziune a plecat. Nancy Reagan mi-a arătat camera de jocuri, unde guvernatorului, Căpitanului şi unor funcționari de stat le place să se joace cu trenulețe electrice. Mi-a arătat originalele schițelor pentru nişte benzi desenate din *Peanuts*, pe care Charles Schulz i le-a dăruit guvernatorului după ce acesta a declarat o zi omagială „Suntem fericiți să-l avem pe Charles Schulz ca rezident al Californiei”. Mi-a arătat o fotografie cu guvernatorul călare pe un cal.

— Calul său, Nancy D, a spus ea gânditoare... a murit chiar în ziua în care ne-am mutat în Sacramento.

Mi-a spus că guvernatorul nu se machiază niciodată, că nu o făcea nici măcar pe vremea când juca în filme, şi că politica este mai complicată decât industria filmului, pentru că nu mai ai studioul care să te protejeze. Am mers în centru şi mi-a arătat cum a înlocuit tapițeriile vechi de piele de la Capitoliul de stat („sumbre, oribile, ponosite") cu țesături bej şi a acoperit pardoselile cu covoare într-o nuanță plăcută de verde.

— Pentru un bărbat este important să aibă un loc de muncă plăcut, mi-a dat ea un sfat de viață.

Mi-a arătat borcanul de farmacie cu dropsuri de pe biroul guvernatorului, borcan pe care avea grijă să-l umple mereu. Mi-a arătat cum le salută pe Cercetaşe atunci când se întâlneşte cu ele pe holurile de la Capitoliu.

Mi-a arătat toate aceste lucruri, iar acum suntem înapoi în sufrageria casei închiriate de pe strada 44, aşteptându-l pe Căpitan să se întoarcă de la şcoală. Întoarcerea Căpitanului de la şcoală este, mi s-a spus, momentul central al zilei pentru Nancy Reagan.

Căpitanul trebuie să sosească la 3:20. Merge la o şcoală privată şi vine acasă într-o maşină cu mai mulți copii. În ziua aceea, Ronald Azavedo, un ofițer al Patrulei statele de autostradă, pus la dispoziția soților Reagan, conduce maşina cu copii. Mai aşteptăm o vreme, dar nu auzim nimic pe alee. Nancy Reagan merge sus şi trage cu urechea o secundă.

— Cred că s-a strecurat pe uşa din spate, zice. Ronnie? Ronnie?

Ronnie nu pare să aibă de gând să-şi facă apariția.

— Paaa, se aude de undeva.

— Intră o clipă, Ronnie.

— Hei, zice, băgând capul pe uşă.

— Cum stă Chuck cu răceala? întreabă Nancy Reagan.
— Chuck nu e răcit.
— Chuck nu e răcit?
— Nu. Bruce şi-a pus aparat dentar.
— Bruce şi-a pus aparat dentar, repetă Nancy Reagan.
— Pa, zice Căpitanul.
— Pa, zic eu.

Nancy Reagan îmi zâmbeşte radioasă şi îl cheamă pe Ronald Azavedo să mă ducă cu maşina înapoi în centru.

— Nu cred în ideea de mamă absentă, mi se adresează mie. Pur şi simplu nu cred.

1968

TAŢI, FII, VULTURI ŢIPĂTORI[16]

— Sper că nu crezi despre mine că sunt vreun soi de hipiot, mi-a zis bărbatul cu care stăteam de vorbă în Sala regală a Hotelului Stardust de pe Bulevardul Las Vegas din Las Vegas, Nevada. Mi-am lăsat, pur şi simplu, barba să crească.

Pe ecusonul lui scria că îl cheamă Skip Skivington. Avea probabil vreo patruzeci de ani şi un pic, fusese la Bastogne în 1944 cu Divizia 101 aeropurtată, avea o voce blândă, care părea să se scuze, şi nu crezusem deloc că ar fi vreun hipiot. Era prima seară a celei de-a douăzeci şi treia reuniuni anuale a Diviziei 101 aeropurtate, ce avea loc într-un weekend la Las Vegas, nu cu mult timp în urmă. Afară cerul de vară târzie dogorise toată ziua şi toată noaptea, dar

[16] Numele Diviziei 101 aeropurtate.

înăuntru era mereu răcoare, în încăperile acoperite cu mochetă, iar aici, în Sala regală a Stardustului, alături de un număr mare de neveste şi de câțiva copii, erau vreo două sute de supraviețuitori ai bătăliilor din Normandia, Bastogne şi ai Ofensivei din Ardeni. Venisem de la Los Angeles ca să îi întâlnesc şi i-am recunoscut imediat în momentul în care am intrat în barul de la Stardust şi am văzut câțiva bărbați în cămăşi sport şi berete militare.

— Aşteaptă o clipă, a zis unul dintre ei, să termin băutura asta.

După-amiaza rezervaseră piscina de la Stardust pentru o petrecere cu bere, iar acum, la cină, stăteau la rând la bufet (friptură de vită, şuncă, salată de varză, sfeclă coaptă, roşii, brânză americană şi rulouri), îşi umpleau farfuriile şi căutau din ochi o masă, zornăind insignele ce fuseseră codul de identificare al diviziei în Ziua Z.

— Generale McAuliffe! Generale! striga un bărbat cu riduri şi beretă militară, în timp ce îşi croia drum printre mese de mână cu un copil mic, de vreo doi-trei ani. Uită-te la băiatul ăsta. Vreau doar să ți-l arăt pe băiatul meu.

Deja toată lumea îşi găsise nişte prieteni şi o masă, dar Skip Skivington mai rămânea încă cu mine. Îmi povestea despre fiul său. Fiul său, îmi spunea, era dat dispărut în Vietnam încă de la Ziua Mamei. Nu am ştiut ce să răspund, dar, întrucât Skip Skivington era încă în serviciul activ al Asociației de aeropurtate, l-am întrebat dacă şi fiul său făcea parte din Divizia 101. Tatăl m-a privit şi apoi şi-a întors privirea în altă parte.

— L-am convins să nu o facă, a zis într-un târziu.

Şi-a dus mâna la buzunarul sacoului şi a scos o tăietură din ziar, păstrată într-un plastic transparent, o relatare despre fiul său: unde a făcut liceul, anunțul că a fost dat dispărut, ultima acțiune la care a fost văzut. Era şi o fotografie a băiatului, cu fața de abia distingându-se pe

hârtia tipărită, un băiat blond de optsprezece ani, stând pe o stâncă şi zâmbind. I-am înapoiat bucata de hârtie lui Skip Skivington şi, înainte să o pună din nou în buzunar, s-a mai uitat o dată lung la ea, a îndreptat o îndoitură imaginară, cercetând fragmentul de ziar de parcă acesta ar fi deținut vreun răspuns.

Figura ştearsă a băiatului şi cea clară a tatălui mi-au rămas în minte toată seara, tot weekendul, şi poate că fețele lor au fost cele care au făcut ca acele ultime zile în Las Vegas să pară atât de încărcate de întrebări nerostite, de ambiguități vag percepute. În general, reuniunea era o ocazie de veselie. Soțiile se îmbrăcaseră frumos şi tuturor le plăcea Las Vegasul, fiind de acord că era cel mai bun loc pentru reuniune:

— Am fost la toate reuniunile de până acum şi nu am văzut niciodată atât de mulți băieți ca aici, în Vegas. Vegasul e clar cel mai bun loc în care s-o organizăm.

Iar spectacolul de revistă de la Stardust Lido era... e drept că sânii goi erau un pic prea mult, dar fetele erau nişte scumpe şi totul era făcut cu mult bun-gust, mai ales secvența de patinaj, o adevărată capodoperă. Urmau să aibă loc ceremonii, Mame de Aur, precum doamna C.J. (mama) Miller, de premiat. Se alegea un nou preşedinte al asociației.

— Mulțumesc, Bernie, membru al Vulturilor țipători, a spus noul preşedinte, băieților din Divizia 101, nevestelor noastre, prietenilor noştri, mamelor noastre de Aur.

Se organiza şi un dejun oficial al soțiilor, într-un apartament pus special la dispoziția lor.

— O să mă învârt prin hotel până după-amiază. Nu mă *apropii* de camera aia înainte de ora două, îmi spunea cineva cu care povesteam.

Se proiectau filme cu armata şi am stat în întunericul răcoros alături de câteva soții şi am aflat noutăți despre viitorul Comandamentului armat, despre funcțiile

Intendenței. Soțiile își scoseseră pantofii din picioare şi își făceau ordine printre borderourile de hârtie din poşete.

— Fără să pun la socoteală mărunțişul de la aeroport, spunea una dintre ele, am pierdut douăzeci şi şapte de dolari ieri şi am câştigat doisprezece astăzi. Nu e rău, ăsta e *netul*.

Erau telegrame de trimis celor din Divizia 101 aflați în Vietnam („Faceți să se audă țipătul Vulturului, băieți!") şi telegrame de citit, de la Hubert Humphrey („Nu suntem o națiune care şi-a pierdut drumul, ci o națiune care caută un drum mai bun"). Era chiar şi o cameră pentru adolescenți, unde o mână de copii stăteau pe nişte scaune pliabile şi se holbau la un pian Wurlitzer într-o stare de posăceală plictisită.

Mai erau, de asemenea, discursurile. A venit Maxwell Taylor, care a subliniat asemănările dintre Ofensiva din Ardeni şi Ofensiva Tet.

— Prin felul cum au fost raportate aceste lucruri, mulți dintre cei de acasă trăiau cu impresia că pierdem în Ardeni, aşa cum mulți au astăzi impresia că...

A venit un colonel din Vietnam, adus special cu avionul pentru a-i asigura pe invitați că operațiunile erau caracterizate de entuziasm, de hotărâre neabătută, că:

— Băieții din Vietnam sunt exact aşa cum eram şi eu, şi voi, acum douăzeci, douăzeci şi cinci de ani.

A venit Gen. Anthony McAuliffe, cel care a zis „nişte nebuni", atunci când germanii au cerut capitularea la Bastogne, şi a spus că va fi alături de grupul care va merge anul viitor în Olanda pentru comemorarea celei de-a 25-a aniversare a invaziei europene.

— Îi vom vizita pe prietenii noştri olandezi, a spus, şi vom redeştepta amintirile marii aventuri pe care am trăit-o acolo.

Iată, desigur, asta era. Trăiseră, într-adevăr o mare aventură şi majoritatea celor din încăpere avuseseră

nouăsprezece sau douăzeci de ani pe atunci, supraviețuiseră şi se întorseseră acasă, soțiile lor dăduseră naştere fiilor lor, iar acum aceşti fii aveau nouăsprezece, douăzeci de ani şi poate că nu mai era aşa o mare aventură de data asta. Poate că era greu să dai menținerii poziției într-un sat sau două vietnameze acelaşi aer de importanță pe care l-au dat ei eliberării Europei. În seara cu discursurile, am stat lângă un bărbat pe nume Walter Davis şi soția lui, o femeie cu fața blândă, într-o rochie neagră simplă. Walter Davis a fost paraşutat în Olanda în 1944, iar acum lucra pentru Metropolitan Life în Lawndale, California. Aveau trei copii, o fiică de optsprezece ani, un fiu de paisprezece şi încă o fiică de trei. Era o fată olandeză cu noi la masă şi doamna Davis a rugat-o să scrie un mesaj în flamandă pentru fiul ei.

— Eddie e la vârsta când e pasionat de tot ce făcea tatăl său când era adolescent, vrea să ştie totul despre război şi despre Olanda, a spus doamna Davis.

Am povestit o vreme şi eu am adus vorba, întrucât fețele lor îmi rămăseseră în minte, că am întâlnit pe cineva al cărui fiu era dat dispărut în Vietnam. Un timp, Walter Davis nu a spus nimic.

— Nu mă gândeam la moarte atunci, a zis brusc după ceva timp. Acum văd lucrurile un pic diferit. Atunci nu vedeam situația din punctul de vedere al părinților. Aveam optsprezece, nouăsprezece ani. Am vrut să merg, nu suportam ideea să nu merg. Am apucat să văd Parisul, Berlinul, locuri despre care doar auzisem, dar nici nu visam să le văd. Acum am un băiat... ei bine, în patru ani poate va trebui şi el să plece.

Walter Davis a desfăcut o chiflă, a uns-o cu grijă cu unt şi a pus-o din nou jos, neatinsă.

— Acum văd lucrurile un pic diferit, a spus.

1968

DE CE SCRIEM

Desigur că titlul acestei prelegeri este furat de la George Orwell. Unul dintre motivele pentru care am făcut-o este pentru că mi-a plăcut cum sună: de ce scriem. Avem aici trei cuvinte scurte, lipsite de ambiguitate, care au ceva în comun, iar acesta este:

e

e-ul

eul.[17]

În multe privințe, scrisul este actul proclamării sinelui, al impunerii cuiva asupra altora, înseamnă să spui *ascultă-mă, vezi lucrurile ca mine, schimbă-ți părerea*. Poți să-i maschezi cât vrei agresivitatea sub văluri de propoziții subordonate, de modalizatori şi condițional optative, de elipse şi eufemisme – prin toate mijloacele care mai degrabă lasă să se înțeleagă decât susțin cu tărie, care mai degrabă fac aluzie decât afirmă –, dar nu ai cum să eviți realitatea că aşternerea cuvintelor pe hârtie este o tactică de intimidare ascunsă, o invaziune, o impunere a sensibilității scriitorului în cel mai intim spațiu al cititorului.

Am furat titlul nu doar pentru că suna bine, ci pentru că părea să rezume, fără nimic sforăitor, tot ceea ce am să vă spun. Ca mulți alți scriitori, „subiectul" ăsta e tot ce am, doar „zona" asta: actul scrisului. Nu pot să vă dau raportul

---

[17] În limba engleză, cele trei cuvinte din titlul eseului *Why I Write* au în comun sunetul [ai], care desemnează şi pronumele personal la persoana I, singular.

de pe niciun alt front. Pot să am şi alte interese. Mă „interesează”, de exemplu, biologia marină, dar nu m-aş amăgi singură crezând că aţi veni să mă vedeţi vorbind despre asta. Nu sunt o eruditǎ. Nu sunt nici măcar o intelectuală, ca să nu mai spun că, atunci când aud cuvântul „intelectual”, îmi vine să scot pistolul, dar numai ca să declar război ideilor abstracte. În anii când studiam la Berkeley, am încercat, cu un soi de energie postadolescentină disperată, să obţin nişte vize temporare în lumea ideilor, să-mi făuresc o minte capabilă să opereze cu abstractul.

Pe scurt, am încercat să gândesc. Nu am reuşit. Atenţia mea vira inexorabil spre detaliu, spre tangibil, spre ceea ce era în general considerat, de toţi cei pe care îi cunoşteam atunci şi, de altfel, de toţi cei pe care i-am cunoscut de atunci încoace, periferic. Încercam să reflectez la dialectica hegeliană şi mă trezeam gândindu-mă în schimb la părul înflorit din faţa ferestrei mele şi la felul cum picau petalele pe podeaua mea. Încercam să citesc teorie lingvistică şi mă trezeam întrebându-mă în schimb dacă sunt aprinse luminile sus pe deal, la Bevatron[18]. Când spun că mă întrebam dacă sunt aprinse luminile la Bevatron, aţi putea crede imediat, mai ales dacă aveţi cea mai mică legătură cu lumea ideilor, că priveam Bevatronul ca pe un simbol politic, că mă gândeam, cu alte cuvinte, la complexul industrial militar şi la rolul său în comunitatea academică, dar v-aţi înşela. Mă întrebam doar dacă erau aprinse luminile la Bevatron şi la cum arată. Un simplu fapt fizic.

Nu mi-a fost uşor să termin şcoala la Berkeley, nu din cauza acestei neputinţe de a opera cu ideile – studiam engleza şi mă descurcam la fel de bine ca oricine altcineva

[18] Bevatron, acceleratorul de particule de la Laboratorul Naţional Lawrence Berkeley, operaţional din 1954.

să identific imaginarul casă-grădină din *Portretul unei doamne*, „imaginarul” fiind prin definiție categoria de specific care îmi atrăgea atenția –, ci, pur şi simplu, pentru că am neglijat să urmez un curs despre Milton. Aveam nevoie de o notă până la sfârşitul acelei veri şi departamentul de Engleză a acceptat într-un final să îmi recunoască competența în Milton dacă veneam în fiecare vineri de la Sacramento şi țineam o prelegere despre cosmologia *Paradisului pierdut*. În unele zile de vineri, luam autobuzul Greyhound, în altele, trenul City of San Francisco al companiei Southern Pacific, pe ultimul tronson al călătoriei sale transcontinentale. Nu mai ştiu să vă spun dacă Milton punea soarele sau pământul în centrul universului său din *Paradisul pierdut*, întrebarea-cheie care a frământat cel puțin un secol de gândire şi o temă pe marginea căreia am scris zece mii de cuvinte în vara aceea, dar îmi aduc încă aminte râncezeala caracteristică a untului din vagonul-restaurant al trenului City of San Francisco şi felul în care geamurile fumurii ale autobuzului Greyhound înv ăluiau rafinăriile de petrol din zona strâmtorii Carquinez într-o lumină cenuşie şi misterios de sinistră. Pe scurt, atenția mea s-a îndreptat dintotdeauna spre periferie, spre ceea ce puteam să văd, să gust şi să pipăi, spre unt şi spre autobuzul Greyhound. Pe parcursul acelor ani, călătoream cu un paşaport fals, despre care ştiam că nu ar rezista unei inspecții serioase: ştiam că nu sunt rezidenta legitimă a niciunei lumi a ideilor. Ştiam că nu pot să gândesc. Tot ce ştiam atunci era ce nu puteam să fac. Tot ce ştiam atunci era ce nu sunt şi mi-a luat mulți ani să descopăr ce sunt.

Adică scriitoare.

Prin asta nu vreau să spun scriitoare „bună” sau scriitoare „proastă”, ci pur şi simplu scriitoare: o persoană care îşi petrece orele cele mai intense şi mai incitante ale zilei aranjând cuvinte pe bucăți de hârtie. Dacă totul ar fi

fost în ordine cu acreditările mele, nu aş fi devenit scriitoare. Dacă aş fi fost binecuvântată să îmi pot folosi, fie şi limitat, mintea, nu aş mai fi avut niciun motiv să scriu. Scriu doar din motivul de a afla ce gândesc, la ce mă uit, ce văd şi ce înseamnă. Ce îmi doresc şi de ce mă tem. De ce rafinăriile de petrol din zona strâmtorii Carquinez mi se păreau sinistre în vara lui 1956? De ce luminile de noapte de la Bevatron au ars în mintea mea timp de douăzeci de ani? *Ce se întâmplă în aceste imagini din mintea mea?*

Când vorbesc despre imagini din mintea mea, mă refer în mod special la imagini care au un contur difuz. Se găsea pe vremuri în orice carte elementară de psihologie o ilustraţie ce înfăţişa o pisică desenată de un pacient în stadii variate de schizofrenie. Pisica asta avea un contur difuz. Puteai vedea structura moleculară destrămându-se pe toate părţile pisicii: pisica devenea fundal şi fundalul, pisică, totul interacţiona, aveau loc schimburi de ioni. Oamenii care iau substanţe halucinogene descriu aceeaşi percepţie a obiectelor. Nu sunt schizofrenică, nici nu iau halucinogene, dar anumite imagini au pentru mine un contur difuz. Priviţi cu atenţie şi nu se poate să nu-l vedeţi. Este acolo. Nu poţi să te gândeşti prea mult la imaginile astea care se dispersează. Stai în banca ta şi le laşi să se developeze. Stai liniştit. Nu vorbeşti cu mulţi oameni, îţi păzeşti sistemul nervos de un scurtcircuit şi încerci să localizezi pisica în conturul difuz, gramatica în imagine.

Aşa cum zic „difuz” în sensul literal, zic şi „gramatică” în sens literal. Gramatica este un pian la care cânt după ureche, din moment ce se pare că am lipsit de la şcoală în anul când s-a vorbit despre reguli. Tot ce ştiu despre gramatică este puterea ei infinită. Modificarea structurii unei propoziţii schimbă sensul acelei propoziţii, la fel de definitiv şi de inexorabil precum poziţia aparatului de fotografiat schimbă sensul obiectului fotografiat. Mulţi

oameni se pricep în ziua de astăzi la unghiurile aparatului de fotografiat, însă nu atât de mulți la propoziții. Aranjamentul cuvintelor contează, iar aranjamentul pe care îl cauți se află în imaginea din mintea ta. Imaginea dictează aranjamentul. Imaginea dictează dacă va fi o frază cu propoziții subordonate, o frază ce se termină abrupt sau se stinge încet, lungă sau scurtă, activă sau pasivă. Imaginea îți spune cum să aranjezi cuvintele, iar aranjamentul cuvintelor îți spune ție sau îmi spune mie ce se întâmplă în imagine. *Nota bene*:

Îți spune ție.

Nu tu spui.

Dați-mi voie să vă arăt ce vreau să spun prin imagine din minte. Am început *Play It as It Lays* aşa cum am început toate romanele mele, fără niciun fel de idee despre „personaje", despre „desfăşurarea acțiunii", nici măcar despre „intrigă". Aveam doar două imagini în minte, la care voi reveni imediat, şi o intenție tehnică, şi anume să scriu un roman atât de eliptic şi de rapid încât să se termine înainte să îți dai seama, un roman atât de fugitiv încât aproape să nu existe pe pagină. Cât despre imagini: prima era a spațiului alb. A spațiului gol. Aceasta era clar imaginea care dicta intenția narativă a cărții – o carte în care orice s-ar fi întâmplat trebuia să se întâmple în afara paginii, o carte „albă", la care cititorul va trebui să adauge propriile sale coşmaruri –, dar imaginea asta nu îmi spunea nicio poveste, nu-mi sugera nicio situație. O făcea a doua imagine. A doua imagine a fost ceva la care am asistat în realitate. O femeie tânără cu părul lung şi o rochie albă, scurtă, cu spatele şi umerii goi, a trecut prin cazinoul de la Riviera din Las Vegas la ora unu dimineața. L-a traversat singură şi a ridicat receptorul unui telefon fix din capătul celălalt al sălii. Am urmărit-o pentru că am auzit cum a primit un mesaj pe pager şi am recunoscut-o: era o actriță

de importanță minoră pe care o știam din vedere din Los Angeles, unde o văzusem în locuri precum Jax și o dată în sala de așteptare a unui ginecolog de la Clinica Beverly Hills, deși nu am vorbit niciodată cu ea. Nu știam nimic despre ea. Cine i-a trimis mesajul? De ce e aici primind mesaje? Cum a ajuns mai exact în situația asta? Acest moment din Las Vegas a fost exact cel în care *Play It as It Lays* a început să mi se povestească, chiar dacă episodul apare doar tangențial în roman, în capitolul care începe în felul următor:

> Maria a făcut o listă cu lucrurile pe care nu le-ar face niciodată. Niciodată nu s-ar învârti singură prin Sands sau Ceasar[19] după miezul nopții, nu ar dansa dansuri de societate la o petrecere, nu ar practica sadomasochismul decât dacă asta ar fi alegerea ei, nu ar împrumuta blănuri de la Abe Lipsey, nu ar împărți cărțile de joc. Nu ar plimba niciodată în brațe un Yorkshire în Beverly Hills.

Așa începe capitolul și așa se și termină, ceea ce ar putea da un indiciu despre ce înțeleg prin „spațiu alb".

Îmi amintesc imaginile pe care le aveam în minte când am început romanul pe care tocmai l-am terminat, *A Book of Common Prayer*. De fapt, una dintre aceste imagini era chiar a Bevatronului pe care l-am pomenit mai devreme, chiar dacă mi-ar fi fost aproape imposibil să spun o poveste în care să figureze energia nucleară. Alta era cea a unei fotografii din ziar cu un Boeing 707 deturnat, arzând în flăcări în deșertul din Orientul Mijlociu. Alta era privelișteа nocturnă de la fereastra unei camere unde am petrecut la un moment dat o săptămână cu febră paratifoidă, o cameră de hotel de pe coasta columbiană. Soțul meu și cu mine

[19] Cazinouri din Las Vegas.

ajunseserăm pe coasta columbiană ca aşa-zişi reprezentanţi ai Statelor Unite la un festival de film (îmi amintesc că tot invocam numele lui Jack Valenti, ca şi cum repetarea lui m-ar fi făcut bine). Nu era un loc potrivit unde să faci febră, nu doar pentru că indispoziţia mea era supărătoare pentru gazde, dar şi pentru că în fiecare noapte generatorul hotelului murea. Luminile se stingeau. Liftul se oprea. Soţul meu mergea seara la evenimente, inventând scuze pentru mine, iar eu rămâneam singură în întuneric, în camera de hotel. Îmi amintesc că stăteam la fereastră încercând să sun la Bogotá (telefonul părea să meargă după acelaşi principiu ca şi generatorul), priveam cum se porneşte vântul de noapte şi mă întrebam ce caut eu la unsprezece grade mai jos de Ecuator cu o febră de 39,5 grade. Priveliştea de la fereastra aceea apare în *A Book of Common Prayer*, ca şi avionul în flăcări, deşi niciuna din aceste imagini nu îmi spunea povestea de care aveam nevoie.

Imaginea care a făcut-o, imaginea cu contur difuz, care lega celelalte imagini, era cea a aeroportului din Panama la 6 dimineaţa. Am fost o singură dată în acest aeroport, într-un avion spre Bogotá care s-a oprit o oră ca să alimenteze, dar felul cum arăta în dimineaţa aceea s-a suprapus peste tot ce am văzut până în ziua când am terminat *A Book of Common Prayer.* Am trăit în aeroportul acela timp de câţiva ani. Simt aerul fierbinte care m-a lovit când am coborât din avion, văd căldura ridicându-se deja din asfalt la 6 dimineaţa. Simt pe picioare fusta jilavă şi mototolită. Simt asfaltul topit lipindu-mi-se de sandale. Îmi amintesc coada uriaşă, încremenită a avionului Pan American suspendată la capătul pistei. Pot să vă spun că îmi amintesc o anumită femeie din aeroport, o americancă, o *norteamericana*, o *norteamericana* slabă, de vreo patruzeci de ani, purtând un smarald pătrat mare în loc de verighetă, deşi nu era nicio astfel de femeie acolo.

Am pus-o eu în aeroport mai târziu. Am inventat-o, aşa cum am inventat mai târziu o ţară în care să pun aeroportul şi o familie care conducea ţara. Femeia asta din aeroport nu ia niciun avion şi nici nu a venit să ia pe cineva. Comandă un ceai în cafeneaua aeroportului. De fapt, nu comandă pur şi simplu un ceai, ci insistă ca apa să fie fiartă în faţa ei timp de douăzeci de minute. Ce caută femeia asta la aeroport? De ce nu merge nicăieri, unde a fost? De unde are smaraldul acela? Ce derapaj, ce disociere o face să creadă că dorinţa ei de a vedea apa fiartă ar putea prevala?

A tot fost într-un aeroport sau altul în ultimele patru luni, poţi vedea asta după vizele din paşaportul său. Toate aeroporturile unde paşaportul lui Charlotte Douglas a fost ştampilat arătau la fel. Uneori la intrare scria *BIENVENIDOS*, alteori, *BIENVENUE*, în unele locuri aerul era fierbinte şi umed, în altele, fierbinte şi uscat, dar, în fiecare din aceste aeroporturi, pereţii în culori pastelate erau decojiţi şi pătaţi, praful de pe pista de decolare, plin de resturile fuzelajelor unor Fairchild F-22 dezasamblate, iar apa trebuia să fie fiartă.

Ştiam de ce merge Charlotte la aeroport, chiar dacă Victor nu ştia.

Mă pricepeam la aeroporturi.

Rândurile acestea apar pe la mijlocul cărţii, dar le-am scris în a doua săptămână de lucru la roman, cu mult înainte să am idee pe unde fusese Charlotte Douglas şi de ce mergea în aeroporturi. Până să scriu aceste rânduri, nu mă gândisem la niciun personaj pe nume Victor: nevoia de a pomeni un nume, numele de Victor, s-a născut în timp se scriam fraza. Ştiam de ce merge Charlotte la aeroport suna incomplet. Ştiam de ce merge *Charlotte la aeroport, chiar dacă Victor nu ştia* avea mai multă forţă narativă. Dar cel

mai important e că, înainte să scriu aceste rânduri, nu ştiam cine sunt „eu”, cine spune povestea. Intenționasem până în acel moment ca acest „eu” să nu fie altceva decât vocea naratorului, un narator omniscient din secolul al XIX-lea. Şi iată ce a ieşit:

„Ştiam de ce merge Charlotte la aeroport, chiar dacă Victor nu ştia”.

„Mă pricepeam la aeroporturi.”

Acest „eu” nu era vocea unui autor de-al meu. Acest „eu” era cineva care, nu doar că ştia de ce merge Charlotte la aeroport, dar îl cunoştea şi pe un anumit Victor. Cine era Victor? Cine era naratorul? De ce îmi spunea mie naratorul povestea aceasta? Dați-mi voie să vă spun de ce scriu scriitorii: dacă aş fi ştiut răspunsul la oricare dintre aceste întrebări, nu ar mai fi fost deloc nevoie să scriu vreun roman.

1976

CUM SE SPUN POVEŞTILE

În toamna lui 1954, pe când aveam nouăsprezece ani şi eram în primul meu an la Berkeley, am fost una dintre, probabil, duzina de studenți acceptați la cursul de engleză 106A al regretatului Mark Schorer, un fel de „atelier al scriitorilor” care se întruneau pentru discuții de trei ori pe săptămână şi pentru care fiecare student trebuia să scrie, pe parcursul semestrului, cel puțin cinci povestiri. Nu erau primiți auditori din exterior. Se vorbea cu voce scăzută. Engleză 106A era văzut în general, în toamna lui 1954, ca un fel de experiență sacră, o inițiere în lumea gravă a

scriitorilor adevărați, iar eu îmi aduc aminte că fiecare întâlnire îmi stârnea o emoție intensă şi groază. Mi-i amintesc pe toți ceilalți participanți la curs ca fiind mai maturi şi mai înțelepți decât speram eu să devin vreodată (nu mi-a trecut deloc prin cap că nu durează o veşnicie să ai nouăsprezece ani). Şi nu doar mai maturi şi mai înțelepți, dar mai experimentați, mai independenți, mai interesanți, mai posedați de un trecut exotic: mariaje şi rupturi ale mariajelor, bani şi lipsa banilor, sexualitate, politică şi Adriatica la răsărit; genul de lucruri care, nu doar că erau apanajul vieții adulte, dar, ceea ce era mai important pentru mine, puteau fi transsubstanțiate în cinci povestiri. Îmi aduc aminte de un troțkist care avea pe atunci vreo patruzeci de ani. Îmi aduc aminte de o femeie ce locuia într-o mansardă luminată doar de lumânări împreună cu un bărbat care umbla desculț şi cu un câine alb, imens. Îmi amintesc discuțiile de la curs despre întâlniri cu Paul şi Jane Bowles, incidente legate de Djuna Barnes, anii petrecuți la Paris, în Beverly Hills, în Yucatán, în Lower East Side din New York, în Golful Repulse sau pe morfină. Eu petrecusem şaptesprezece din cei nouăsprezece ani ai mei în Sacramento, iar ceilalți doi într-un cămin Tri Delta de pe strada Warring din Berkeley. Nu îi citisem niciodată pe Paul sau pe Jane Bowles, ce să mai zic să-i şi cunosc, iar când, vreo cincisprezece ani mai târziu, l-am întâlnit pe Paul Bowles în carne şi oase în casa unui prieten din Santa Monica Canyon, am rămas instant la fel de paralizată şi de mută ca atunci când aveam nouăsprezece ani şi urmam cursul de Engleză 106A.

Pe scurt, nu aveam niciun trecut şi în fiecare zi de luni, miercuri şi vineri, în Sala Dwinelle, la prânz, îmi era tot mai clar că nu am niciun viitor. Am scormonit dulapul în căutarea unor haine care m-ar fi putut face invizibilă în clasă şi am găsit un trenci ponosit. Stăteam în trenciul ăsta,

îi ascultam pe ceilalți citindu-şi povestirile cu voce tare şi mueram să ajung să ştiu odată ce ştiau ei. Am participat la toate întâlnirile şi nu am deschis niciodată gura. Am reuşit să scriu doar trei din cele cinci povestiri cerute. Am primit o notă de opt – doar din cauză că, sunt convinsă de asta acum, dl. Schorer, un om de o infinită bunătate şi cu mult fler în ceea ce îi priveşte pe studenți, a ghicit intuitiv că prestația mea dezastruoasă e urmarea unei paralizii adolescentine, a unei dorințe de a deveni o scriitoare bună şi a fricii că nu voi reuşi niciodată, a groazei că fiecare propoziție pe care aş fi aşternut-o pe hârtie m-ar fi putut demasca drept *nu suficient de bună*. Nu am mai scris nicio povestire timp de fix zece ani.

Când spun că nu am scris nicio povestire timp de fix zece ani, nu vreau să spun că nu am scris nimic. În realitate, scriam tot timpul. Am scris, după ce am absolvit Berkeley, ca să îmi câştig existența. Am mers la New York şi am scris texte comerciale pentru *Vogue* şi texte publicitate pentru *Vogue* (diferența dintre cele două era categorică, deşi ezoterică, dar să încerci s-o explici e ca şi cum ai citi descrierea din AFL-CIO[20] a două posturi aparent similare de la linia de producție a fabricii de asamblare Ford din Pico Rivera, California), iar, după un timp, am scris texte editoriale pentru *Vogue*. Iată un exemplu de astfel de text: „Pe pagina opusă, sus: Peste tot în casă, culoare, vervă, comori improvizate într-o coexistență neaşteptată, dar fericită. Ici-colo, un Frank Stella, un vitraliu art nouveau, un Roy Lichtenstein. Nesurprinsă de aparatul de fotografiat, o masă acoperită cu o muşama în culori vii, un suvenir mexican la cincisprezece cenți metrul”.

---

[20] AFL-CIO, American Federation of Labor and Congress of Industrial Organizations, cea mai mare federație de sindicate din Statele Unite.

E uşor să nu iei în serios genul acesta de „a scrie”, dar îl pomenesc tocmai pentru că îl iau foarte în serios: la *Vogue* am dobândit o anumită lejeritate în folosirea cuvintelor, un fel de a le privi nu ca pe nişte oglinzi ale propriei mele inadecvări, ci ca pe nişte instrumente, jucării sau arme de desfăşurat strategic pe pagină. În descrierea unei imagini de, să zicem, opt rânduri, fiecare având în jur de douăzeci şi şapte de semne, nu doar fiecare cuvânt, ci fiecare literă contează. La *Vogue*, învățai rapid sau zburai; cum să faci jocuri de cuvinte, cum să treci două propoziții subordonate stângace prin maşina de scris şi să le scoți transformate într-o propoziție simplă de exact treizeci şi nouă de semne. Eram experți în sinonime. Eram colecționari de verbe. (Îmi amintesc că „a încânta” era un verb la mare cinste pentru multe subiecte şi mi-l amintesc, pentru o serie suplimentară de alte subiecte, ca rădăcină a unui adjectiv la fel de prețuit: „încântător”, precum în „mese încărcate cu lalele de porțelan, ouă Fabergé şi alte obiecte încântătoare”.) Am învățat din reflex trucurile gramaticale pe care le învățasem în şcoală doar ca pe nişte corecturi marginale („două portocale şi un măr” suna mai bine decât „un măr şi două portocale”, verbele la diateza pasivă încetineau ritmul propozițiilor, inanimatul[21] cerea o referință în câmpul vizual), am învățat să ne încredem doar în OED[22], am învățat să scriem, să rescriem şi să rerescriem. „Mai scrie-l o dată, drăguță, nu e tocmai ce trebuie.” „Dă-mi un verb puternic în primele două rânduri.” „Coafează-l, curăță-l, treci la subiect.” Mai puțin era mai mult, curgător era mai bine, iar precizia, absolută, esențială pentru marea iluzie lunară. Să lucrezi pentru *Vogue* la sfârşitul anilor 1950 era ca şi cum ai fi repetat cu The Rockettes.

---

[21] Pronumele personal *it* din limba engleză.

[22] OED, Oxford English Dictionary.

Toate astea erau foarte tonice, mai ales pentru cineva care trudise câțiva ani de zile cu impresia greşită că să pui două propoziții cap la cap însemna să rişti ca rezultatul să fie comparat, în linii mari şi în defavoarea ta, cu *Potirul de aur*. Treptat am început, seara, între termene de predare sau în loc de prânz, să mă joc cu cuvintele nu pentru *Vogue*, ci pentru mine. Am început să îmi fac notițe. Am început să pun pe hârtie tot ce vedeam şi auzeam, tot ce îmi aminteam şi îmi imaginam. Am început să scriu, sau cel puțin aşa credeam, o povestire. Aveam în minte o povestire despre o femeie şi un bărbat din New York:

> Nu se mai concentra la ce spunea el, pentru că îi fugise mintea la ceva ce se întâmplase în California în iarna când avea cincisprezece ani. Nu exista niciun motiv pentru care să-şi amintească asta în după-amiaza aceea, însă amintirea avea toată claritatea sclipitoare şi stringența tipică lucrurilor întâmplate cu mult timp în urmă, în altă parte a țării. Fusese o săptămână de ploi torențiale în acel decembrie, iar râurile din vale erau pe punctul de a se revărsa. Era în vacanța de Crăciun şi, în fiecare dimineață când se trezea, găsea casa tot mai rece şi mai umedă decât fusese în ziua precedentă. Lua micul-dejun cu mama sa, uitându-se amândouă pe fereastra de la bucătărie la ploaie şi la apa care se învolbura în şanțul ce despărțea proprietatea lor de cea a doctorului Wood. „S-a zis cu fructele”, zicea mama sa pe un ton neutru în fiecare dimineață la micul-dejun. „S-a zis cu fructele, s-au dus toate pe apa sâmbetei.” Apoi îşi mai turna o ceaşcă de cafea, remarcând resemnată ceea ce era evident pentru ea, chiar dacă nu şi pentru autoritățile militare, că digurile nu vor mai rezista mult timp. La fiecare sfert de oră ascultam buletinele de ştiri de rău augur de la radio, anunțând când şi

unde se aştepta ca nivelul râurilor să crească. Într-o dimineaţă, râul Sacramento a ajuns la cota de 9 metri şi jumătate şi au anunţat că în ziua următoare va atinge unsprezece metri şi jumătate, iar autorităţile au început să evacueze fermele din amonte. La un moment dat în dimineaţa următoare, un dig a cedat la vreo şaizeci şi cinci de kilometri mai sus de Sacramento, iar ziarele din ajunul Crăciunului au publicat fotografii aeriene cu digul năruindu-se în puhoaiele de apă noroioasă şi cu familii înfofolite în halate de baie pe acoperişurile caselor. Evacuaţii au venit în valuri în oraş pe tot parcursul nopţii, să doarmă în săli de sport şi în sălile parohiale ale bisericilor.

— Ce ne facem? a întrebat el, la fel de aprins de parcă ar fi urmărit o competiţie sportivă captivantă.

— Mergem în California la cules de fructe, a răspuns ea posacă.

Plouă: frunze ude, asfaltul întunecat al străzilor.

Trecând cu maşina pe lângă ferma familiei Horst, vrejuri de hamei atârnând în ploaie.

Bulevardul Fulton ud şi sărăcăcios. Cald la doamna Miles: să cumpere o rochie de mers la petreceri.

De la ferestre toată lumea se uită afară cum plouă.

Pe masa din sufragerie, argintăria şi feţele de masă rămase după petrecere.

Dansuri.

Baruri în ploaie unde focul nu arde niciodată.

Oriunde îmi agăţ pălăria e casă, dulce casă pentru mine.

Aşa „începea” povestirea pe care o aveam în minte, povestirea care credeam că este despre o femeie şi un bărbat din New York – „începea” e doar un fel de a zice, din moment ce nimic atât de rudimentar şi de brut nu putea să aibă un

început real – şi aşa continuau şi notele pe care le-am făcut în încercarea de a pune pe hârtie unele din lucrurile pe care doream să le includ în povestire. În mod semnificativ, notele nu au nimic de-a face cu femeia şi bărbatul din New York. Notele – argintăria rămasă pe masa din sufragerie după petrecere, barurile acelea în ploaie unde focul nu arde niciodată, cifrele despre cotele apelor râului Sacramento –, toate spun un singur lucru: *adu-ți aminte*. Notele sunt o dovadă că ceea ce mă frământa în acel an în New York – mă *frământa*, nu mă *gândeam* conştient la asta – era dorul de California, un dor de casă, o nostalgie atât de obsesivă, încât nimic altceva nu avea sens. Ca să descopăr ce mă frământă, aveam nevoie de spațiu. Aveam nevoie de spațiu pentru râuri, şi pentru ploaie, şi pentru migdalii înfloriți din jurul oraşului Sacramento, spațiu pentru canalele de irigare şi pentru teama de focul furnalelor, spațiu în care să mă joc cu tot ce îmi aminteam şi nu înțelegeam. Într-un final am scris nu o povestire despre o femeie şi un bărbat în New York, ci un roman despre nevasta unui crescător de hamei de pe râul Sacramento. Era primul meu roman, se numea *Run River* şi nu mi s-a conturat limpede în minte decât cinci ani mai târziu, când l-am terminat. Am bănuiala că autorii de proză scurtă îşi cunosc cotloanele minții ceva mai bine de atât.

Scrierea povestirilor impune o anumită conştientizare a propriilor intenții, o anumită îngustare a zonei de focalizare. Să vă dau un exemplu. Într-o dimineață din 1975, mă găseam la ora 8:45 la bordul unui avion Pan American de la Los Angeles spre Honolulu. Înaintea decolării de la Los Angeles, apăruseră nişte „probleme mecanice” şi o întârziere de jumătate de oră. Pe durata acestei întârzieri, când stewardesele serveau cafea şi suc de portocale din partea casei, iar copiii se jucau leapşa pe culoarele dintre scaune, un bărbat a început să țipe la o femeie ce părea să fie

nevastă-sa. Spun că femeia părea să fie nevastă-sa doar pentru că tonul invectivelor sale suna bine exersat, chiar dacă singurele cuvinte pe care le-am putut desluşi limpede au fost „Mă faci să îmi vină să te omor”. O clipă mai târziu am simțit o uşă a avionului deschizându-se câteva rânduri în spatele meu şi un bărbat năpustindu-se afară. În momentul acela erau mulți angajați Pan American agitându-se care încotro şi o stare apăsătoare de confuzie. Nu ştiu dacă bărbatul s-a urcat înapoi la bordul avionului înainte de decolare sau dacă femeia s-a dus singură în Honolulu, dar m-am gândit la asta pe toată durata traversării Pacificului. M-am gândit la asta în timp ce beam un sherry cu gheață, m-am gândit la asta în timpul prânzului şi încă mă gândeam la asta când primele insule hawaiiene şi-au făcut apariția în dreptul aripii stângi a avionului. Dar de abia când am trecut de Capul Diamond şi am coborât deasupra recifului pentru a ateriza la Honolulu, mi-am dat seama ce mă deranja cel mai mult la incident: faptul că avea toate datele unei povestiri, una dintre acele povestiri gen „mică epifanie” sau „fereastră spre lume”, una dintre acele povestiri în care personajul principal surprinde un moment de criză în viața unui străin – adesea o femeie plângând într-o ceainărie sau un accident văzut de la geamul unui tren, „ceainăriile” şi „trenurile” fiind nelipsite din povestiri, chiar dacă nu şi din viața reală, ceea ce îl face să îşi vadă viața într-o nouă lumină. Şi iarăşi, disconfortul meu era un caz în care aveam nevoie de spațiu pentru a mă juca cu ceea ce nu înțelegeam. Nu mergeam în Honolulu pentru că doream să văd viața redusă la dimensiunile unei povestiri. Mergeam în Honolulu pentru că doream să văd viața extinsă la dimensiunile unui roman, ceea ce îmi doresc în continuare. Nu doream o fereastră spre lume, ci lumea însăşi. Voiam tabloul complet. Aveam nevoie de spațiu pentru flori, pentru peştii de recif şi pentru oameni care să se scoată sau nu

reciproc din minți, dar în orice caz să nu fie forțați, din cauza restricțiilor convenției narative, să spună asta cu voce tare la ora 8:45 dimineața într-un avion de la Los Angeles spre Honolulu.

Explicând ce m-a făcut să scriu trei povestiri în 1964 şi nici una – cu excepția temelor de şcoală – în niciun alt an, pot doar să spun că primul meu roman tocmai fusese publicat şi sufeream de temerea frecvent întâlnită la cei care tocmai au scris primul lor roman: aceea de a nu mai scrie niciodată altul. (De fapt, aceasta este o temere comună şi pentru cei care tocmai au scris al doilea, al treilea şi, din câte ştiu eu, al patruzeci şi patrulea roman, dar în acel moment mi se părea o afecțiune unică.) Stăteam în fața maşinii de scris şi credeam că nu se va mai ivi niciodată un alt subiect. Mă temeam că voi fi sterilă pe vecie. Credeam că voi „uita cum se face". Prin urmare, într-un soi de efort disperat de a-mi exersa degetele, am încercat să scriu povestiri.

Nu aveam şi nu am talent pentru asta, nu simt ritmul special al prozei scurte, nu am capacitatea de a cuprinde lumea într-o fereastră. Prima dintre aceste povestiri, „Coming Home", este turnată într-o formă extrem de simplă şi de convențională: este una dintre acele povestiri în care viețile personajelor sunt dezvăluite într-un singur dialog, un dialog auzit aparent întâmplător de un martor neutru. Forma aceasta cere un control absolut – gândiți-vă la „Munții ca nişte elefanți albi" a lui Hemingway şi veți vedea forma aceasta dusă la perfecțiune –, însă „Coming Home" este exemplul perfect de lipsă totală de control. O secțiune întreagă a povestirii aduce foarte mult cu rezumatul unui roman în lucru. Ce caută o mină de cărbuni din Kentucky în povestire? Cine a văzut picturile acelea impresioniste? Cine e naratorul? De ce încercam să scriu genul acesta de

povestire dacă mă pricepeam atât puțin, nu stăpâneam regulile, nu o făceam ca lumea, nu lăsam dialogul să facă toată treaba? Nemulțumirea mea față de „Coming Home” se aplică în egală măsură şi povestirii „The Welfare Island Ferry”, care diferă, tehnic vorbind, de „Coming Home”, dar este, iarăşi, un gen foarte familiar de povestire. „The Welfare Island Ferry” este o povestire de genul „dezvăluire-şoc”, în care cititorul trebuie să-şi dea seama, pe parcursul ei şi dintr-odată, de un lucru pe care personajele nu ajung niciodată să-l cunoască. Există în povestirea asta o singură informație ascunsă: unul dintre personaje e nebun. Instinctul meu de acum – şi este un instinct fatal pornirii de a scrie povestiri – ar fi să zic limpede, de la început: „Fata asta era încurcată cu cineva dus rău cu pluta” şi să merg mai departe de acolo.

Cât despre cea de-a treia povestire, „When Did Music Come This Way? Children Dear, Was It Yesterday?”, nu sunt atât de nemiloasă cu ea. Prin asta nu vreau să spun că este o povestire reuşită: nu funcționează deloc ca o povestire. Sunt mai degrabă notițele detaliate ale unui roman nescris, un exercițiu în cel mai adevărat sens al cuvântului. Odată cu „When Did Music”, am învățat – sau am început să mă învăț – cum să folosesc persoana întâi. Odată cu „When Did Music” am învățat – sau am început să mă învăț – cum să creez tensiune narativă din nimic altceva decât din juxtapunerea trecutului şi prezentului. Ar fi trebuit să ştiu ce am învățat din această povestire înainte de a scrie primul meu roman. Dacă nu aş fi scris povestirea asta, nu aş fi scris niciodată un al doilea roman. Pe cât de nefinisată şi de imperfectă este ea, mi se pare de departe cea mai interesantă dintre cele trei.

A fost, de asemenea, povestirea cel mai greu de plasat. „Coming Home” a apărut în *The Saturday Evening Post*, „The Welfare Island Ferry”, în *Harper’s Bazaar*. „Where Did Music

Come This Way?" nu a apărut nicăieri un timp îndelungat, foarte îndelungat. Lucru curios, a fost scrisă „la comanda" lui Rust Hills, care era pe atunci editor de ficțiune la *The Post*. M-a sunat sau mi-a scris – nu-mi amintesc care din cele două – să îmi spună că *The Post* pregăteşte un număr „tematic" despre copii, un număr în care toate articolele şi povestirile trebuie să aibă legătură – oricât de indirectă – cu copiii. Mai mulți scriitori fuseseră rugați să trimită ceva pentru numărul acesta. Fiecare urma să primească o „garanție" sau o remunerație simbolică. Nu toate povestirile urmau să fie acceptate. Am scris povestirea şi am trimis-o. Eram reprezentată la vremea aceea de agenția William Morris şi scrisorile acestea, trimise mie în California de biroul Morris din New York, oferă o indicație despre parcursul dificil al povestirii:

> *9 octombrie 1964*: „Aşa cum ştii probabil, Rust a scris foarte multor scriitori în legătură cu povestirile pentru numărul cu copii, iar garanția este de 200 de dolari net pentru fiecare. Cât despre prețul povestirii în sine, ar plăti 1 750 de dolari sau cu 250 de dolari mai mult decât ultimul tău preț. Dă-mi de ştire dacă ți se pare convenabil şi, în acest caz, vom accepta în numele tău termenii propuşi..."
>
> *30 noiembrie 1964*: „Îmi pare sincer rău că nu am veşti mai bune, dar Rust Hills a returnat WHEN DID MUSIC COME THIS WAY? CHILDREN DEAR, WAS IT YESTERDAY?... Îți vom trimite, desigur, cecul cu garanția imediat ce îl primim. Întrucât ai sugerat că vrei să mai lucrezi la ea, mă întrebam dacă doreşti să îți trimitem şi manuscrisul înapoi acum..."

8 decembrie 1964: „...Aştept cu nerăbdare să primesc manuscrisele revizuite ale povestirilor THE WELFARE ISLAND şi WHEN DID MUSIC COME THIS WAY...”

11 decembrie 1964: „...Manuscrisele revizuite ale celor două povestiri au plecat mai departe – WELFARE ISLAND la *Bazaar* şi WHEN DID MUSIC COME THIS WAY la *The New Yorker*...”

13 aprilie 1965: „...Manuscrisul este acum la *Esquire* şi te anunţ de îndată ce aflăm ceva...”

2 iunie 1965: „Îmi pare sincer rău că nu avem încă nicio veste bună legată de WHEN DID MUSIC COME THIS WAY? CHILDREN DEAR, WAS IT YESTERDAY? De când ţi-am scris ultima dată, a fost refuzată şi de *Esquire,* şi de *Harper's Bazaar*. Cei de la *Bazaar* au spus că le place la nebunie cum scrii, dar că au senzaţia că MUSIC nu e la fel de bun precum THE WELFARE ISLAND...”

2 august 1965: „Aşa cum ştii, am trimis WHEN DID MUSIC COME THIS WAY? CHILDREN DEAR, WAS IT YESTERDAY? mai multor redacţii şi aceasta este lista celor care au văzut-o. *Saturday Evening Post*: «Mulţi din redacţie au citit-o şi foarte mulţi dintre noi am fost entuziasmaţi şi ne-am exprimat admiraţia pentru ea. Altora, printre care şi Bill Emerson, care are votul final, le-a plăcut, dar au simţit că nu se potriveşte cu *The Post*, nu atât din cauza subiectului, cât şi din cauza tehnicii indirecte de naraţiune». *The New Yorker*: «luată ca întreg nu e suficient de puternică». *Ladies's Home Journal*: «prea pesimistă pentru noi». *McCall's*: «Îmi pare sincer rău să refuz această povestire – nu doar pentru că se vede că e realmente un text mult muncit, ci şi pentru că scriitura este

extraordinar de bună. [Scriitoarea] are un fel aparte de a-l implica pe cititor..., dar returnez povestea, fără tragere de inimă, pentru că nu cred, de fapt, că este o povestire care ar putea avea succes». *Good Housekeeping*: «minunat scrisă, foarte realistă şi atât de îngrozitor de deprimantă, încât îmi voi petrece restul după-amiezii într-o stare de angoasă şi de apăsare... Îmi pare rău că suntem rar dispuşi să le transmitem cititorilor noştri o stare atât de proastă». *Redbook*: «nu stă bine în picioare». *Atlantic Monthly*: «Sper că ne veți trimite şi alte povestiri semnate de Joan Didion, asta nu a trecut, o trimitem înapoi». *Cosmopolitan* (trimisă de două ori din cauza schimbării echipei editoriale): «prea deprimantă». *Esquire*: fără comentarii. *Harper's Bazaar*: «Deşi THE WELFARE ISLAND este povestirea care îmi place aproape cel mai mult dintre cele publicate de noi, simt că WHEN DID MUSIC COME THIS WAY? nu este chiar la fel de bună». *Vogue*: «nu e tocmai potrivită pentru noi». *Mademoiselle*: «nu putem folosi povestirea în cauză». *The Reporter*: «din păcate, nepotrivită pentru *The Reporter*». Mă tem că în acest punct nu ne mai vine în minte unde am putea să o trimitem, decât la recenzii. Aş vrea să încerc şi asta, dacă nu ai alte idei. Anunță-mă, te rog, ce crezi."

7 noiembrie 1966: „...am trimis-o... la *Denver Quarterly*, care mi-au scris că ar vrea s-o introducă în numărul patru al revistei, ce o să apară la scurt timp după 1 ianuarie. Tariful lor este infim, 5 dolari pe pagină, şi, din moment ce povestirea ar încăpea în vreo 10 pagini de ale lor, ar plăti 50 de dolari. Anunță-mă, te rog, dacă îți convine sau nu să continuăm demersurile în numele tău. Ca să ştii, povestirea a fost

trimisă următoarelor reviste înainte să ajungă la *Denver*: *Saturday Evening Post, New Yorker, Ladies's Home Journal, Cosmopolitan, McCall's, Good Housekeeping, Redbook, Atlantic Monthly, Cosmopolitan* (retrimisă)*, Esquire, Harper's Bazaar, Vogue, Mademoiselle, Reporter, Harper's, Hudson Review, Kenyon Review, Virginia Quarterly, Ladies's Home Journal* (retrimisă)*, Paris Reviesw, Yale Review* şi *Sewanee Review*. Toate cele bune..."

Toate cele bune, într-adevăr. Povestirea a apărut în numărul de iarnă din 1967 al jurnalului literar *Denver Quarterly*. În iarna anului 1967, începusem lucrul la cel de-al doilea roman şi nu am mai scris niciodată o altă povestire. Mă îndoiesc că o voi mai face vreodată.

1978

UNELE FEMEI

Cu nişte ani am urmă, am avut o slujbă la *Vogue* care presupunea să merg în studiourile fotografilor şi să asist la cum erau pozate femeile. Erau fotografii destinate nu paginilor de modă, ci celor „editoriale" ale revistei, portretele unor femei admirate pentru un motiv sau altul, cunoscute (în cele mai multe dintre cazuri) pentru apariția într-un film sau într-o piesă de teatru sau (în cazuri mai rare) pentru contribuția inovatoare la vreun vaccin, dar (mai des decât ne prefăceam noi că este adevărat) cunoscute pur şi simplu pentru că erau cunoscute. „Orice în care să te simți confortabil", fuseserăm instruiți să răspundem dacă respectivei femei îi venea ideea să întrebe cu ce să se

îmbrace pentru sesiunea fotografică; „Vrem să fii tu însăți.” Cu alte cuvinte, acceptam fără să punem sub semnul întrebării convenția tradițională a portretului, aceea că undeva, cumva, în transferul dintre artist şi subiect, „adevărul” despre cel din urmă avea să fie revelat; că fotograful avea să penetreze şi să surprindă „esența”, vreun secret al personalității sau al caracterului care scăpa ochiului liber.

În realitate, ceea ce se întâmpla la aceste sesiuni fotografice, ca la orice şedință de portret, era un transfer de un cu totul alt tip: reuşita era percepută ca fiind dependentă de măsura în care subiectul colabora, acceptând tacit să nu fie ea „însăşi”, ci oricine sau orice îşi propunea fotograful să vadă prin obiectiv. Din toate acele dimineți sau după-amiezi lungi petrecute în studio (fie că studioul era în partea de sus sau de jos a oraşului, fie că îi aparținea lui Irving Penn, Bert Stern, Duane Michals sau altuia din duzina de fotografi care lucrau pentru editorialele *Vogue*, i se spunea întotdeauna simplu „studioul”, un spațiu de lucru generic, un reflex sintactic rămas de pe vremea când toți fotografii care aveau contract cu *Vogue* lucrau în studioul propriu al revistei), îmi amintesc câteva mici trucuri, micile improvizații, eforturile depuse pentru a ne asigura că fotograful vede ceea ce vrea să vadă. Îmi aduc aminte de o sesiune pentru care obiectivele fuseseră acoperite cu şifon negru. Îmi aduc aminte de o alta, în timpul căreia, după ce acel „orice” în care subiectul a crezut aparent că se va simți confortabil s-a dovedit, după vizionarea polaroidelor, a nu fi ceea ce trebuie, i-am împrumutat modelului propria mea rochie, iar eu am rămas pe parcursul restului sesiunii îmbrăcată doar în trenci. Acolo, atunci, am învățat o primă lecție: în fiecare din aceste fotografii, era un „subiect”, femeia din studio, şi mai era şi un subiect, cele două netrebuind neapărat să se intersecteze.

Treaba cu subiectul e complicată. Fie că e vorba de pictori sau de fotografi, de compozitori, de coreografi sau chiar de scriitori, oamenilor a căror muncă constă în a scoate ceva din nimic nu prea le place să vorbească despre ceea ce fac sau despre cum o fac. Vorbesc relativ nestânjeniți despre trucurile tehnice folosite, despre lumină şi filtre, dacă sunt fotografi, despre voce, ton şi ritm, dacă sunt scriitori, dar nu despre conținut. Încercarea de a analiza munca ta, adică să spui că îți ştii subiectul, este privită ca nocivă. Superstițiile predomină, teama că acel ceva fragil şi inefabil se va sfărâmița, va dispărea, se va întoarce în nimicul din care a fost făcut. Jean Cocteau a descris la un moment dat toată munca aceasta ca născută dintr-o „profundă indolență, o somnolență în care ne răsfățăm asemenea unor invalizi ce încearcă să prelungească visele". În vise, nu analizăm acțiunea, altfel ea dispare. Gabriel García Márquez vorbea cândva în *The New York Times* despre „ghinionul" pe care l-ar atrage asupra sa dacă ar discuta despre romanul la care lucrează; se referea desigur la faptul că romanul s-ar volatiliza, şi-ar pierde puterea de a-i subjuga imaginația. Odată am ştiut că „am" un roman care mi-a apărut ca o pată de ulei cu o suprafață irizată; pe parcursul anilor de care am avut nevoie ca să-l termin, nu am pomenit nimănui de pata de ulei, de teamă că puterea de talisman pe care o avea imaginea asupra mea s-ar diminua, s-ar aplatiza, s-ar evapora, ca visul pe care îl povesteşti la micul-dejun. „Dacă spui prea mult, pierzi ceva din mister", i-a spus Robert Mapplethorpe la un moment dat unui reporter BBC care dorea să vorbească despre munca sa. „Vrei să poți să surprinzi magia momentului. Asta e fascinant când faci fotografii. Nu ştii de ce se întâmplă, dar se întâmplă."

Întrebare: în cazul în care „subiecții" lui Robert Mapplethorpe sunt femeile, care este atunci subiectul său? Răspuns: subiectul său este acelaşi ca atunci când

„subiecții” sunt bărbații îmbrăcați în piele, florile sau Marea Coralilor cu linia orizontului. *Nu ştii de ce se întâmplă, dar se întâmplă*. „Am fost crescut catolic”, le-a spus el celor de la BBC. „Mergeam la biserică în fiecare duminică. Felul cum dispun lucrurile este foarte catolic. Aşa a ieşit mereu când am alăturat lucrurile. Foarte simetric.”

Dintre femeile pe care Robert Mapplethorpe a ales să le fotografieze de-a lungul carierei sale, majoritatea erau bine-cunoscute, embleme ale celebrității, modei sau performanței. Erau modele şi erau actrițe. Erau cântărețe, dansatoare, coreografe; artiste şi galeriste. Majoritatea erau femei din New York, cu aerul newyorkez tipic. Majoritatea erau percepute în mod convențional ca fiind „drăguțe”, ba chiar „frumoase”, sau făcute să pară aşa nu doar prin artificiile luminilor şi machiajului, ci şi prin felul cum se înfățişau pe sine în fața camerei. Erau profesioniste, actrițe în fața camerei. Erau femei care ştiau cum să-şi croiască drumul prin lume. Erau femei care ştiau multe lucruri, iar ceea ce ştiau, s-a dovedit, nu era liniştitor. Unele întâmpinau camera cu ochii închişi, ca într-o dezmierdare trupească sau într-un leşin victorian. Altele o înfruntau atât de direct, încât păreau surprinse într-un moment de nebunie trecătoare; acestea păreau a fi locuitoarele unei lumi în care supraviețuirea depindea de abilitatea de a seduce, de a amăgi, de a conspira, de a păcăli. *Cântă pentru cină*, îți spunea ceva din fotografiile acestea, *şi vei primi micul-dejun*.

Păsările cântătoare mănâncă întotdeauna: asta nu e o idee „modernă” şi nici femeile din fotografiile lui Mapplethorpe nu ni se înfățişau ca femei moderne. Se regăseau în unele dintre fotografiile sale imaginile familiare din secolul al XIX-lea ale dominației şi supunerii, ale disconfortului erotic al curelelor, pielii şi tocurilor de 12, al pantofilor ce fac să se încrețească pielea purtătorului la căpută. Erau virgine

osândite (priviri lăsate în jos, mâini încleştate) şi indicii ale mortalităţii (piele ca de marmură, feţe ca nişte măşti, o luminanţă supranaturală, o strălucire fosforescentă pe care o atribuim uneori îngerilor sau cărnii care se descompune).

Aici idealizările nu erau niciodată ale prezentului. Fotografiile lui Mapplethorpe menite să vândă costume de baie nu sugerau sportivitatea asociată cu un prezent idealizat, nicidecum libertatea de mişcare, ci legături şi palme[23], visele sexuale ale Angliei imperiale. Faţa familiară a lui Grace Jones, aşa cum a fost fotografiată de Mapplethorpe, nu te duce cu gândul la viitorul androgin pe care a ajuns să-l reprezinte, ci la pasiunea de secol al XIX-lea pentru exotic, la relaţia amoroasă cu Africa, cu Egiptul. O fotografie de modă a lui Mapplethorpe, un „Thomas" de culoare, nud, dansând cu o spectral de albă „Dovanna", face trimitere la baletul clasic, un *pas de deux* în care trădătorul o curtează pe trădată, întoarsă din mormânt, prima balerină din dansul umbrelor.

Chiar şi fetiţele, fotografiate de Mapplethorpe, par victoriene, nu copii în sensul modern, ci fiinţe sensibile, creaturi cu cordeluţe şi iepuraşi, dar totuşi atinse de aripa responsabilităţii; adulţi în miniatură care ne privesc cu claritatea absolută a ceea ce ştiu şi a ceea ce nu ştiu încă. În mod ciudat, dintre toate femeile fotografiate de Mapplethorpe, poate doar Yoko Ono se prezintă pe sine ca „modernă", complet stăpână pe sine, o femeie ce a negociat condiţiile sexualităţii şi ale celebrităţii, înfăţişându-ni-se ca o supravieţuitoare aflată la vârsta mijlocie, cu revere fine, privirea limpede şi părul tapat pe spate. Era ceva foarte interesant în toate astea, ceva voit, dar voinţa nu era cea a „subiecţilor".

---

[23] *Bondage* şi *spanking*, practici sexuale ce ţin de BDSM.

Exista întotdeauna la Robert Mapplethorpe o convergență uimitoare a unor impulsuri cumva romantice. Romantismul a ceea ce era aparent neconvențional. Romantismul artei de dragul artei. Năzuința de a testa limitele extreme ale posibilului, de a explora „interesantul” („M-am gândit că ar fi o idee interesantă să am un inel în sfârc”, le-a spus el celor de la BBC legat de filmul său timpuriu *Robert Having His Nipple Pierced*, romantismul de frontieră). Era romantismul băiatului catolic din clasa de mijloc în preajma Reginelor („Nu era ceva ce mi-am dorit”, a spus cândva despre asta), care a venit la oraş şi a ajuns de cealaltă parte, s-a reinventat ca un Rimbaud al băilor.

Această agonie romantică trebuia resuscitată în condițiile în care stilul din inima celui mai mare oraş burghez din lumea modernă aflat la apogeul declinului său, era, din orice punct de vedere istoric, previzibil. Cu toate acestea, fotografiile lui Robert Mapplethorpe au fost adesea privite ca un exercițiu estetic, atât de complet în afara oricărui context istoric sau social şi atât de „noi”, încât nu se încadrau în nicio interpretare. Această „noutate” a devenit de fapt o etichetă atât de inseparabilă de lucrările lui Mapplethorpe, încât tindem să trecem cu vederea sursa forței sale, ce venea, chiar de la început, mai puțin din şocul noului, cât din şocul vechiului, din noutatea mai degrabă deranjantă a confruntării unui univers moral bătut în cuie. Exista întotdeauna în fotografiile lui o tensiune, chiar o luptă, între lumină şi întuneric. Exista o preamărire a slăbiciunii. Exista o fascinație a morții, o fantezie a crucificării.

Era, înainte de toate, impunerea riscantă a ordinii asupra haosului, a formei clasice asupra imaginilor de neconceput. *Aşa a ieşit mereu când am alăturat lucrurile. Foarte simetric.* „Nu prea îmi place cuvântul ăsta, «şocant»„, a declarat Robert Mapplethorpe în *ARTnews* la sfârşitul anului 1988, când se lupta cu boala şi a fost rugat încă o dată să

vorbească despre celebrele fotografii cu oameni îmbrăcați în piele. „Caut neobişnuitul. Caut lucrurile pe care nu le-am mai văzut. Dar am o problemă cu acest cuvânt, «şocant», pentru că nu mă şochează cu adevărat nimic – mă aflam în poziția de a face acele fotografii. Era de datoria mea să le fac.” Aceasta este vocea cuiva al cărui subiect a fost până la urmă chiar acea simetrie cu care a alăturat lucrurile.

1989

ALERGĂTORUL DE CURSĂ LUNGĂ

Există în casa mea şi a soțului meu două fotografii cu Tony Richardson. În prima dintre cele două, făcută probabil în 1981, acesta se deplasează într-o macara de filmare pe care este montată o cameră Panaflex, undeva lângă El Paso, un om frenetic absorbit – obsedat, transformat – de actul de a face un film, în cazul acesta, un film „mare”, genul de film pentru care rolele costă zeci de mii de dolari pe zi, genul de film pentru care cotidienele sunt aduse pe platou în fiecare noapte şi toată lumea devine un pic încordată când numărul dublelor clipeşte pe ecran, un film cu o echipă uriaşă şi un star care aduce bani, Jack Nicholson, *Granița*. Fotografia mai recentă a fost făcută într-o locație exterioară de filmare din Spania spre sfârşitul toamnei anului 1989. Tocmai se filmează ceea ce pare a fi un plan-secvență. Îl vedem pe operatorul de imagine, microfonul de platou, reflectorul. Îi vedem pe actori, James Woods şi Melanie Griffith. Şi, în colțul stâng îndepărtat al cadrului, în blugi, tenişi şi o haină roşie cu glugă, îl vedem pe regizor, un om care arată vizibil mai rău decât atunci când se deplasa cu macaraua de

filmare, undeva lângă El Paso, dar e la fel de frenetic absorbit – obsedat, transformat – de actul de a face un film, în cazul acesta un film de douăzeci şi unu de minute pentru televiziune, o adaptare pentru HBO a povestirii lui Ernest Hemingway „Munții ca nişte elefanți albi”.

Nu am cunoscut niciodată pe nimeni care să iubească atât de mult să facă ceva sau pe cineva care să fie mai puțin interesat de ceea ce a făcut deja. Ceea ce iubea Tony la nebunie era simplul act de a face: fie că făcea un film pentru marele ecran sau o piesă de teatru ori un scurtmetraj de douăzeci şi unu de minute pentru televiziune, natura particulară a acestuia, potențialul succes sau potențialul public erau irelevante pentru el, nu îl interesau câtuşi de puțin. Puritatea entuziasmului lui pentru montarea, să zicem, a piesei *Cum vă place* care urma să se joace doar câteva seri la un teatru comunitar din Long Beach sau a piesei *Antoniu şi Cleopatra* în centrul Los Angelesului era totală: ideea că aceste proiecte ar fi putut avea un potențial intrinsec mai mic decât producția unor piese de teatru cu Vanessa Redgrave pe o scenă din Londra îi era total străină. „Ceva absolut magic se întâmplă la sfârşit”, îmi amintesc că a promis despre *Antoniu şi Cleopatra* montat în centrul oraşului. Nu vorbea despre proiectul său, ci despre muncă, despre toți cei care puneau umărul într-o avanscenă mai amplă. „Totul e magic, un vis”, mi-aduc aminte că a spus când a sunat din Spania pentru a solicita câteva schimbări minore la „Munții ca nişte elefanți albi” (scenariul, scris de mine şi de soțul meu, cerea ca actorii principali să treacă o apă printr-un vad, dar apa de acolo era prea rece). Vorbea, iarăşi, nu despre proiectul său, ci despre muncă, despre starea suspendată de a fi într-un râu rece, într-o dumbravă cu măslini, iar pe acest om, pe cel care nu se simțea prea bine, într-o haină cu glugă roşie, îl puteai compune şi recompune, îl puteai cuprinde şi ți-l puteai aminti chiar aşa.

„Magie” a fost ceea ce şi-a dorit Tony dintotdeauna, în viaţă şi în muncă, şi, ca majoritatea oamenilor care îşi iubesc meseria, nu făcea nicio diferenţă între cele două. „Vreau să fie magic”, spunea el, indiferent că intenţiona să facă un film, să monteze o reprezentaţie teatrală la el acasă sau să organizeze un picnic la lumina lunii pe plajă: voia magie, şi o obţinea, iar pentru asta îşi ipoteca propria casă, îşi punea la bătaie avansurile primite, începea filmările în ajunul unei greve a actorilor. Când nu lucra la un film sau la o piesă de teatru, crea aceeaşi magie la el acasă: un prânz, o cină sau o vară erau pentru el material brut, ceva de filmat şi de văzut cum iese. Casa sa era un platou de filmare, plină de flori, păsări, lumină şi copii, cu iubiri trecute şi actuale, cu toate posibilităţile conflictuale imaginabile; pădurile din Arden, insula lui Prospero, un scenariu regizoral. „Veniţi cu mine în Franţa în iulie”, îmi amintesc că a zis într-o seară la cină, iar când soţul meu şi cu mine am spus că nu putem, s-a întors către fiica noastră, care avea atunci paisprezece ani, şi a declarat că, în acest caz, trebuie să vină ea singură. Aşa s-a şi întâmplat. Se pare că erau zeci de oameni în scenariul lui Tony pentru acel iulie şi când am ajuns noi să o luăm acasă pe Quintana, am găsit-o făcând baie topless la Saint-Tropez, dansând toată noaptea, vorbind franceză şi fiind curtată de doi italieni care credeau în mod eronat că studiază la UCLA şi că e în vacanţă. „A fost absolut magic”, a spus Tony.

Tot în scopul obţinerii acestei magii, Tony putea fi legendar de dogmatic, de contrariant şi neobosit de dispus să tragă de el sau de orice era susceptibil să creeze scântei. Destul de frecvent l-am auzit, de exemplu, vorbind cu emfază despre virtuţile „colorării” filmelor alb-negru, de fiecare dată cu cineva care tocmai semnase o petiţie, scrisese un editorial sau obţinuse un ordin de interdicţie a colorării. „Dacă ar fi fost posibil, le-ar fi filmat color”,

argumenta el, punând accent în mod egal pe fiecare silabă, un stil declarativ care îl făcea să aibă, aşa cum a descris-o John Osborne la un moment dat, „cea mai imitată voce din profesia sa”. „Asta e doar o prostie fandosită. E mai bine color.” În două rânduri l-am auzit sărind în apărarea acerbă a jucătorului de tenis John McEnroe, care a făcut, a declarat Tony, „cel mai măreț lucru” când şi-a aruncat racheta într-un meci la Wimbledon. Evident, cazul pe care îl făcea Tony din asta deriva parțial din anarhismul său fundamental, din disprețul profund pentru sistemul englez de clase şi pentru convențiile publicului sportiv.

Dar, în egală măsură, deriva din simpla dorință de a-şi provoca interlocutorul, de a condimenta seara, de a scoate ceva din scenă. Tony se hrănea chiar din tensiunile pe care majoritatea dintre noi tindem să le evităm. Consensul social era de neconceput, sufocant pentru el, ceva de care se debarasase. Vocile ridicate erau carnea reprezentației teatrale, a libertății. Îmi amintesc că a sunat într-o dimineață după o cină din Beverly Hills încheiată abrupt când soțul meu şi un vechi prieten, Brian Moore, au început să țipe unul la celălalt. Fuseserăm opt la masă (şase, după ce soțul meu s-a ridicat şi a plecat, iar eu m-am retras), printre care şi Tony, care a fost absolut încântat de turnura pe care o luase cina: cearta fusese „magia” surpriză a serii, cina liniştită între prieteni dispărând în nori de furtună, posibilitatea dramatică, împlinită.

> M-am gândit la prima oaie pe care îmi amintesc că am văzut-o – sute de oi, în mijlocul cărora am ajuns dintr-odată cu maşina, pe terenul din spate de la vechile studiouri Laemmle. Nu erau deloc fericite că or să apară în film, dar omul care era cu noi în maşină spunea întruna:
>
> — Grozav!
>
> — Asta voiai, Dick?

— Nu e grozav?

Şi bărbatul pe nume Dick se ridica încontinuu în picioare în maşină, de parcă ar fi fost Cortez sau Balboa, privind pe deasupra unduirilor de lână gri.[24]

Tony a murit pe 14 noiembrie 1991, la spitalul St. Vincent din Los Angeles, în urma unei infecții la nivelul sistemului nervos central cauzate de SIDA. Începuse să lucreze la cartea sa cu câțiva ani în urmă, într-una din numeroasele perioade când era în aşteptarea unui scenariu, a unei piese din puzzle sau a unei finanțări care să-i permită să se ridice din nou în picioare, de parcă ar fi fost Cortez sau Balboa, şi să arunce o privire de ansamblu asupra terenului a ceea ce dorea să realizeze. Mulți cineaşti învață să facă față acestor perioade de lâncezeală impusă, unii mai bine decât alții, iar Tony, fiind unul dintre ceilalți, tindea în astfel de momente să joace toate mingile pe care le avea la dispoziție, să comande un scenariu nou, să se întâlnească încă o dată cu omul cu bani, să întreprindă cine ştie ce călătorie dificilă („Nu ştii deloc să te distrezi”, mi-a spus acuzator când am refuzat să iau în considerare o excursie de weekend ce presupunea un vaccin antiholeric), *să valorifice momentul*. Scrierea cărții, a spus în seara când a adus prima dată vorba despre ea, era „ceva de făcut” şi apoi nu a mai pomenit-o niciodată. Când l-am întrebat despre asta, la un moment dat mai târziu, a zis că o abandonase. „Nu are sens”, îmi amintesc că a spus, „absolut niciun sens”. Nu am aflat niciodată dacă vorbea despre carte, despre actul de a o scrie sau despre privirea retrospectivă în sine.

---

[24] F. Scott Fitzgerald, *Dragostea ultimului magnat*, traducere de Ciprian Şiulea, Polirom, Iaşi, p. 39.

Aşa cum nu am ştiut, până în după-amiaza morții sale, când o dactilografă le-a dat fiicelor lui manuscrisul, că terminase cartea şi nici nu am habar când a terminat-o. Cartea nu vorbeşte despre munca sa pe parcursul celor şapte ani dintre *Hotelul din Hampshire* şi momentul când a murit, dar pomeneşte spre sfârşit că are cincizeci şi şapte de ani, ceea ce sugerează că ar fi scris-o cu vreo şase ani înainte. Cu toate acestea, există în ultimele pagini o finalitate, o notă necaracteristică de adio. Nu era genul de om preocupat să se uite în urmă. Nici nu era genul de om care să se lase pradă disperării: singurele momente când l-am văzut abătut au fost cele când simțea o tristețe, o durere sau un moment de ezitare trecătoare la una dintre fetele sale. Şi totuşi, a scris:

> În timp ce scriu, cele trei fiice ale mele mă privesc din pozele prinse pe un avizier. Când le întâlnesc privirile, par să întrebe un singur lucru: ce urmează? Aşa cum în teatru există superstiția cunoscută că nu poți să citezi sau să menționezi „piesa scoțiană" *Macbeth* fără să atragi ghinionul, există şi superstiția că nu trebuie să rosteşti ultimele cuvinte sau ultimele cuplete dintr-o piesă a Restaurării înainte de seara premierei. Mi se pare la fel de greu să închei cartea asta ca şi să spun ultimele cuvinte. Pot să le spun Natashei, lui Joely şi Katharinei că le iubesc foarte mult, dar simt că vor mai mult decât atât.

A ştiut timp de şase ani că va muri? Sau ar fi spus că să vorbeşti despre „moarte" în acest fel este o prostie sentimentală, din moment ce murim cu toții? „Nu există un răspuns", scrisese anterior în carte legat de aflarea a ceva ce nu ştia despre cineva pe care îl iubise. „Doar un fel de tristețe ciudată – îngeri care ne ating cu aripile lor sau ca momentul din actul al doilea din *Livada de vişini*, când

Ranevskaia aude un zgomot depărtat, ca sunetul unei coarde care plesneşte.” Cred că nu au existat multe săptămâni din acei şase ani fără să fi vorbit, fără să fi luat prânzul sau să fi petrecut o seară împreună. Ne făceam vacanţele împreună. Fiica sa Natasha s-a căsătorit la noi în casă. L-am iubit pe omul acesta. Şi totuşi, nu am habar.

1993

ULTIMELE CUVINTE

> La sfârşitul verii acelui an locuiam într-un sat, într-o casă din care puteai să vezi peste râu, peste câmpie şi până la munţi. Fundul râului era acoperit de pietricele şi bolovani uscaţi şi albiţi de soare, iar apa era limpede, lină şi albastră în albia ei. Trupele treceau pe lângă casă şi apoi o luau pe şosea, iar praful ridicat în urma lor pudra frunzele din copaci. Şi trunchiurile copacilor erau prăfuite, iar în acel an frunzele au căzut devreme şi noi tot vedeam trupe mărşăluind de-a lungul şoselei şi ridicând praful în urma lor, iar frunzele, stârnite de vânt, cădeau şi soldaţii mărşăluiau şi în urma lor şoseaua rămânea albă şi goală, în afară de frunzele căzute pe ea.[25]

Aşa sună bine-cunoscutul paragraf de început al cărţii lui Ernest Hemingway *Adio, arme*, pe care anunţul recent că anul viitor se va publica postum ceea ce se consideră a fi

[25] Ernest Hemingway, *Adio, arme*, traducere de Ionuţ Chiva, Polirom, Iaşi, 2014, p. 9.

ultima carte a lui Hemingway m-a făcut s-o recitesc. Paragraful acesta, publicat în 1929, se cere a fi analizat: patru fraze înşelător de simple, 126 de cuvinte[26], orânduite într-un fel care rămâne acum pentru mine la fel de misterios şi de captivant precum sunau când le-am citit prima dată, la doisprezece sau treisprezece ani, şi îmi imaginam că, dacă le-aş studia suficient de atent şi dacă aş exersa suficient de mult, aş putea într-o bună zi să pun şi eu pe hârtie 126 de cuvinte similare. Doar unul dintre cuvinte are trei silabe. Douăzeci şi două au două. Celelalte 103 au doar una. Douăzeci şi patru de cuvinte sunt articolul hotărât, cincisprezece sunt conjuncția „şi". Sunt patru virgule. Cadența liturgică a paragrafului derivă parțial din plasarea virgulelor (prezența lor în cea de-a doua şi cea de-a patra propoziție, absența lor din prima şi din cea de-a treia), dar şi din repetiția articolului hotărât şi a „şi"-ului, creând un ritm a cărui sonoritate dată de omisiunea articolului hotărât din cea de-a patra frază („şi noi tot vedeam trupe mărşăluind de-a lungul şoselei şi ridicând praful în urma lor, iar frunzele, stârnite de vânt, cădeau") transmite exact ceea ce e menit să transmită, un fior, o premoniție, o prefigurare a poveştii ce urmează, conştiința faptului că autorul şi-a îndreptat deja atenția de la sfârşitul verii spre un anotimp

[26] Analiza se bazează pe textul în engleză al paragrafului: *In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains. In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels. Troops went by the house and down the road and the dust they raised powdered the leaves of the trees. The trunks of the trees too were dusty and the leaves fell early that year and we saw the troops marching along the road and the dust rising and leaves, stirred by the breeze, falling and the soldiers marching and afterward the road bare and white except for the leaves.*

mai sumbru. Puterea paragrafului, ce dă, aşa cum o face, iluzia, şi nu realitatea, specificităţii, vine tocmai din genul acesta de omisiune deliberată, din tensiunea informaţiei nedezvăluite. Sfârşitul verii *cărui* an? *Ce* râu, *ce* munţi, *ce* trupe?

Cunoaştem cu toţii „viaţa" omului care a scris acest paragraf. Picanteriile mai degrabă nesăbuite ale detaliilor domestice s-au fixat în fluxul memoriei colective: *Ernest şi Hadley nu au niciun ban, dar merg toată iarna la schi la Cortina. Pauline vine în vizită. Ernest şi Hadley încep să se certe din cauza lui Pauline, aşa că se refugiază toţi trei la Juan-les-Pins. Pauline răceşte şi se recuperează la Waldorf-Astoria*. Am văzut toţi pozele: celebrul autor luptându-se cu taurii în arena din Pamplona, pescuind peşte spadă în largul Havanei, boxând la Bimini, trecând Ebru alături de loialiştii spanioli, îngenunchind lângă leul „său", bivolul „său" sau oryxul „său" în câmpia Serengeti. Am urmărit noutăţile despre urmaşii celebrului autor, i-am citit corespondenţa, am deplâns sau am învăţat din excesele sale, din atacul său la adresa atitudinilor, din ofensele ivite din revendicarea sa la un machism personal, din înjosirile născute din şi scoase la lumină de împăcarea sa aparentă cu propria celebritate.

„Trebuie să-ţi povestesc despre tânărul ăsta (un american) care trăieşte la Paris, Ernest Hemingway. Scrie pentru *transatlantic review* şi are în faţă un viitor strălucit", îi scria în 1924 F. Scott Fitzgerald lui Maxwell Perkins. „L-aş căuta imediat dacă aş fi în locul tău. E foarte autentic." La vremea la care „autenticul" şi-a văzut viitorul strălucit în acelaşi timp împlinit şi destrămat, intrase deja în valea fragilităţii emoţionale extreme, a unor depresii atât de grave, încât în februarie 1961, după prima din cele două serii de tratamente cu electroşocuri prin care urma să treacă, s-a trezit incapabil să termine măcar o singură propoziţie din

materialul pe care acceptase să-l scrie pentru un volum omagial dedicat Preşedintelui John F. Kennedy. În zorii duminicii de 2 iulie 1961, celebrul autor s-a ridicat din patul său din Ketchum, Idaho, a coborât scările, şi-a luat puşca de vânătoare cu două ţevi Boss din debaraua din pivniţă şi a golit amândouă cartuşele în mijlocul frunţii. „Am mers jos", avea să povestească cea de-a patra soţie a sa, Mary Welsh Hemingway, în memoriile sale din 1976, *How It Was*, „şi am văzut în vestibulul din faţa sufrageriei un maldăr învălmăşit de resturi de halat de baie şi sânge, cu puşca zăcând în carnea împrăştiată".

Latura didactică a biografiei sale a fost de aşa natură încât tindem să uităm uneori că acesta a fost un scriitor care, la vremea sa, a revoluţionat limba engleză, a schimbat ritmul modului în care atât el, cât şi generaţiile următoare aveau să vorbească, să scrie sau să gândească. Gramatica unei fraze a lui Hemingway dicta sau era dictată de un anumit fel de a privi lumea, de un fel de a o privi fără să participe, de un fel de a se mişca prin ea fără să se ataşeze, un soi de individualism romantic adaptat anume timpului şi originii sale. Dacă ne-am lăsa purtaţi de aceste fraze, am vedea trupele mărşăluind pe drum, dar nu am mărşălui în mod neapărat alături de ele. Am relata, nu am participa. Am face, aşa cum a făcut-o Nick Adams în *Povestirile lui Nick Adams* sau Frederic Henry în *Adio, arme*, o pace separată: „Când a venit toamna, războiul se desfăşura în continuare, dar noi nu mai participam"[27].

---

[27] Didion îl citează greşit pe Hemingway, citatul este din povestirea „În străinătate" [„In Another Country" (1926)], publicată în limba română în *Zăpezile de pe Kilimanjaro şi alte povestiri*, traducere de Ionuţ Chiva, Polirom, Iaşi, 2014, p. 275. Frederic Henry spune, într-adevăr, „Făcusem pacea mea, separată" în *Adio, arme*, *ed. cit.*, p. 282.

Atât de puternic a fost efectul frazării lui Hemingway, încât a devenit nu doar vocea admiratorilor săi, ci şi a acelora a căror raportare la lume nu era din niciun punct de vedere fondată pe individualismul romantic. Îmi aduc aminte cât de surprinsă am fost atunci când, predându-l pe George Orwell la un curs ţinut la Berkeley în 1975, mi-am dat seama în ce măsură se aude Hemingway în frazele sale. „Dealurile din faţa noastră erau cenuşii şi zbârcite ca pielea de elefant”[28], scria Orwell în 1938 în *Omagiu Cataloniei*. „Munţii de peste Ebru era albi şi prelungi”[29], scrisese Hemingway în 1927 în „Munţii ca nişte elefanţi albi”. „O masă de cuvinte latine cădeau asupra faptelor asemenea zăpezii moi, estompând contururile şi mascând toate detaliile”, a scris Orwell în 1946 în „Politics and the English Language”. „Mă stânjeneau cuvintele de genul «sacru», «glorios», «sacrificiu», ca şi expresia «în zadar»„, scrisese Hemingway în 1929 în *Adio, Arme*. „Erau multe cuvinte pe care ajungeai să nu le mai suporţi, şi-n cele din urmă singurele care îşi păstrau demnitatea erau numele anumitor locuri.”[30]

Acesta era un om pentru care cuvintele contau. Le cizela, le înţelegea, intra în esenţa lor. Când avea douăzeci şi patru de ani şi citea materialele trimise de Ford Madox Ford pentru *Translantic Review*, încerca uneori să le rescrie, doar ca exerciţiu. Dorinţa sa de a lăsa în urmă doar cuvintele pe care le găsea potrivite pentru a fi publicate reiese destul de

---

[28] George Orwell, *Omagiu Cataloniei*, traducere de Radu Lupan, Polirom, Iaşi, 2009, p. 41.

[29] Ernest Hemingway, „Munţii ca nişte elefanţi albi”, în *Zăpezile de pe Kilimanjaro şi alte povestiri*, *ed. cit.*, p. 282.

[30] Ernest Hemingway, *Adio, arme*, ed. cit., p. 215.

clar. „Îmi amintesc că Ford mi-a zis că întotdeauna trebuie să scrii o scrisoare gândindu-te cum o va citi posteritatea”, îi scria în 1950 lui Arthur Mizener. „Asta m-a impresionat atât de tare, încât am ars toate scrisorile din apartament, inclusiv pe cele ale lui Ford.” Într-o scrisoare datată 20 mai 1958, adresată „Executorilor mei testamentari” şi păstrată în seiful bibliotecii sale din La Finca Vigía, scria: „Este dorința mea ca niciuna dintre scrisorile scrise de mine pe parcursul vieții să nu fie publicată. Prin urmare, prin aceasta vă solicit şi vă mandatez să nu publicați şi să nu vă dați acordul pentru publicarea de către alții a vreuneia dintre aceste scrisori”.

Văduva şi executoarea sa testamentară, Mary Welsh Hemingway, descriind povara acestei restricții ca fiind una ce „m-a pus mereu într-o situație dificilă, dezamăgindu-i pe ceilalți”, a ales într-un final să-i violeze cerința formulată expres, publicând paragrafe din unele scrisori în *How It Was* şi acordându-i permisiunea lui Carlos Baker să publice în jur de şase sute de alte scrisori în volumul său *Ernest Hemingway: Selected Letters; 1917–1961*. „Nu se poate pune problema înțelepciunii şi justeței acestei decizii”, scria Baker, întrucât scrisorile „nu doar că vor educa şi delecta cititorul obişnuit, dar vor pune la dispoziția studenților specializați de la secțiunea de literatură documentele necesare pentru aprofundarea cercetării vieții şi realizărilor unuia dintre giganții ficțiunii americane din secolul al XX-lea”.

Bizareria de a fi scriitor este tocmai aceea că toată treaba presupune înjosirea fatală de a-ți vrea propriile cuvinte tipărite. Riscul publicării este o realitate dură şi, chiar şi pentru scriitori mai puțin înclinați decât Hemingway să vadă cuvintele ca pe o expresie a onoarei personale, ideea că acele cuvinte pe care cineva alege să nu le lase să fie publicate pot ajunge să fie puse la dispoziția „studenților specializați de la

literatură” pentru „aprofundarea cercetării” nu poate fi privită cu ochi buni. „Nimănui nu îi place să fie urmărit”, i-a spus Hemingway însuşi în 1952 unui astfel de cercetător, lui Charles A. Fenton de la Universitatea Yale, care, prin intermediul scrisorilor, îl bătea la cap pe Hemingway, tot trimițându-i ciorne succesive din ceea ce avea să fie lucrarea sa *The Apprenticeship of Ernest Hemingway: The Early Years*. „Nu e plăcut să fii urmărit, cercetat, interogat de tot felul de detectivi amatori, indiferent cât de exacți sau de academici sunt. Ar trebui să îți dai seama de asta, Fenton.” O lună mai târziu, Hemingway a mai încercat o dată. „Ar trebui să abandonezi tot proiectul”, i-a scris lui Fenton, adăugând: „Este imposibil să descoperi vreun adevăr fără cooperarea persoanei implicate. Cooperarea asta presupune un efort aproape la fel de mare ca acela de a-ți scrie autobiografia”. Câteva luni mai târziu, încă mai încerca:

> Pe prima pagină a manuscrisului tău am găsit atât de multe date eronate, încât mi-ar lua tot restul iernii să încerc să le rescriu şi să îți dau informațiile corecte, ceea ar însemna că nu aş mai putea deloc să îmi văd de scrisul meu... Altceva: ai localizat texte nesemnate de mine pe baza unor ordine de plată. Dar nu ştii care dintre ele au fost modificate sau rescrise de către redacție şi care nu. Nu mă pot gândi la nimic mai rău decât situația unui scriitor care îşi vede publicate, fără acordul său, texte timpurii, între timp rescrise şi revăzute, prezentate ca fiind ale sale.
>
> De fapt, mă pot gândi la puține lucruri mai rele decât situația în care un scriitor adună articolele unui confrate scriitor, pe care acesta a ales să nu le păstreze, considerându-le lipsite de valoare, şi să le publice.
>
> Domnule Fenton, sunt foarte supărat din cauza aceasta. Ți-am mai scris şi îți mai scriu o dată. Nu

doresc să fie publicate şi nu ai niciun drept de publicare. Eu nu ți-aş face una ca asta, aşa cum nu aş înşela pe cineva la cărți, nu aş scotoci pe biroul sau în coşul de gunoi al altcuiva şi nu i-aş citi scrisorile personale.

Ar putea părea firesc să presupunem că unui scriitor care se sinucide nu îi pasă atât de mult de ce se va întâmpla cu lucrările rămase neterminate. Cu toate acestea, nu prea există semne de întrebare legate de dorința lui Hemingway privind soarta manuscriselor neterminate. Printre acestea se numără nu doar „chestia parizianǎ" (cum a numit-o el) sau *Sărbătoarea de neuitat* (aşa cum a numit-o Scribner), pe care Hemingway i-a arătat-o, de fapt, lui Scribner în 1959, dar a luat-o ulterior înapoi pentru a o revizui, dar şi romanele publicate mai târziu cu titlurile *Insule în derivă* şi *Grădina Raiului*, câteva dintre povestirile lui Nick Adams, ceea ce doamna Hemingway a numit „materialul original" pentru textele despre luptele cu tauri, publicate de *Life* înaintea morții lui Hemingway (care au devenit *Vara periculoasă*) şi ceea ce ea a descris ca fiind „o relatare cvasifictivă a safariului nostru african", din care a publicat trei texte selectate în *Sports Illustrated* în 1971 şi 1972.

Ceea ce a urmat a fost crearea sistematică a unui produs vandabil, un corp separat de lucrări desperecheate ce prejudiciază, în realitate, corpul de lucrări publicate de Hemingway în timpul vieții sale. Atât de mult succes a avut procesul de a pune marca lui Hemingway pe acest produs, încât, în octombrie, aşa cum anunța secțiunea House & Home din *The New York Times*, compania de mobilă Thomasville a lansat „colecția Ernest Hemingway" la Târgul internațional de mobilier de interior din High Point, North Carolina, propunând „96 de piese de mobilier şi accesorii pentru sufragerie, camera de zi şi dormitor", împărțite în patru tematici, „Kenya", „Key West", „Havana" şi „Ketchum".

„Nu avem mulți eroi în ziua de astăzi”, a declarat Marla A. Metzner, președinta Fashion Licensing of America, ziarului *Times*. „Ne reîntoarcem la marile portdrapele ale secolului, ca mărci eroice.” Doamna Metzner, potrivit celor de la *Times*, nu doar că a „creat marca Ernest Hemingway, cu ajutorul celor trei fii ai acestuia, Jack, Gregory și Patrick”, dar „îi reprezintă și pe nepoții lui F. Scott Fitzgerald, care vor și ei o marcă Fitzgerald”.

Mary Welsh Hemingway nu avea de unde să știe că aceasta va fi urmarea firească a marketingului postum. În timpul vieții lui Hemingway, ea nu a părut să fi fost impresionată de ideile de marketing ale lui A. E. Hotchner, a cărui corespondență de treisprezece ani cu Hemingway dă senzația că acesta îl privea pe autorul în declin nu ca pe omul extenuat și disperat care se ghicește din scrisori, ci ca pe o resursă infinită, o mină de exploatat, un produs de ambalat în diversele sale „proiecte” editoriale și de divertisment. Văduva a încercat să oprească publicarea cărții lui Hotchner *Papa Hemingway* și, deși corespondența indică limpede că Hemingway însuși avea încredere și se baza mult pe acesta, ea l-a prezentat în memoriile sale ca pe un fel de asistent personal, un purtător de manuscrise, un decorator de interioare, un Zelig printre ceilalți: „Când *Ile de France* a tras la țărm în Golful Hudson pe 27 martie la prânz, ne-am bucurat să îi vedem, veniți să ne întâmpine, pe Charlie Sweeny, generalul meu favorit, împreună cu Lilian Ross, Al Horowitz, Hotchner și pe alți câțiva”.

În aceste memorii, memorabile în primul rând prin deconspirarea combinației oarecum enervante de surprinzătoare competență și de incompetență strategică a autoarei (ea ajunge la Paris în ziua eliberării acestuia și trage la Ritz, dar pare foarte prinsă de problema domestică a îmbunătățirii luminilor din salonul de la La Finca Vigía), Mary Welsh Hemingway și-a împărtășit convingerea, la care

pare să fi ajuns în ciuda dovezilor contrare considerabile, că soțul său aştepta „clar” de la ea să publice „ceva din, dacă nu chiar toată opera sa”. Regulile pe care şi le stabileşte singură în această misiune sunt foarte edificatoare: „Cu excepția punctuației şi a evidentelor şi-uri şi iar-uri scăpate, le prezentăm cititorilor proza şi poezia sa aşa cum a scris-o el, lăsând lacunele la locul lor aşa cum erau.”

Cam aşa stă treaba. Ție îți pasă de punctuație sau nu, lui Hemingway îi păsa. Ție îți pasă de „şi”-uri şi de „iar”-uri sau nu, lui Hemingway îi păsa. Tu crezi despre un text că are forma în care poate fi publicat sau nu, Hemingway nu credea asta. „Asta e tot, nu mai sunt alte cărți”, declara Charles Scribner III în *The New York Times*, anunțând publicarea „romanului Hemingway” în iulie 1999 pentru a celebra centenarul naşterii scriitorului. Această lucrare, al cărei titlu *True as First Light* a fost ales din text („În Africa, un lucru este adevărat în zorii zilei şi o minciună la amiază, şi nu te încrezi în el mai mult decât în lacul perfect, mirific, înconjurat de ierburi pe care îl vezi peste câmpia de sare coaptă la soare”), se spune că ar fi romanul la care Hemingway a încercat cu intermitențe să lucreze între 1954, când el şi Mary Welsh Hemingway s-au întors din safariul din Kenya din care se inspiră narațiunea, şi sinuciderea sa din 1961.

Acest „roman african” pare să-i fi furnizat la început autorului său doar bătăile de cap caracteristice primelor etapele ale oricărui roman. În septembrie 1954, Hemingway îi scria lui Bernard Berenson, aflat în Cuba, despre efectele negative ale aerului condiționat asupra a ceea ce făcea: „Scrii şi sună fals, ca şi cum ai face-o din fundul unei sere. Probabil că o să arunc totul la coşul de gunoi, dar poate că, atunci când diminețile vor prinde din nou viață, voi putea să folosesc scheletul a ceea ce am scris şi să-l umplu cu

mirosurile şi sunetele matinale ale păsărilor şi ale tuturor celorlalte lucruri minunate de la ferma asta, care aduce, în lunile reci, foarte mult cu Africa”. În septembrie 1955, îi scria din nou lui Berenson, de data asta la o maşină de scris nouă, explicând că nu o poate folosi pe cea veche „pentru că a rămas în ea pagina 594 din carte [africană], acoperită cu o peliculă de praf, şi aduce ghinion să scoți paginile”. În noiembrie 1955, îl informa pe Harvey Breit de la *The New York Times*: „Sunt la pagina 689. Ține-mi pumnii, puştiule”. În ianuarie 1956, i-a scris avocatului său Alfred Rice că a ajuns la pagina 810.

După aceea nu se mai aude nimic în *Selected Letters* legat de subiectul acestui roman african. Opt sute zece pagini sau nu, vine un moment în care orice scriitor îşi dă seama că o carte nu merge şi orice scriitor ştie şi când rezervele de voință, energie, memorie şi concentrare necesare s-o facă să meargă s-au epuizat pur şi simplu. „Trebuie efectiv să *mergi înainte* când lucrurile stau rău şi par fără speranță – e singurul lucru pe care îl poți face cu un roman, şi anume să-i dai înainte până ajungi la capătul afurisitului ăluia de text”, îi scria Hemingway în 1929 lui F. Scott Fitzgerald când acesta se blocase la romanul ce avea să fie publicat în 1934 cu titlul *Blândețea nopții*.

În 1929, Hemingway avea treizeci de ani. Concentrarea, sau capacitatea sa de a „merge înainte când lucrurile stătea rău şi păreau fără speranță”, era atât de bună, încât a continuat să lucreze la *Adio, arme* în timp ce încerca să facă față, în perioada imediat următoare sinuciderii tatălui său în decembrie 1928, grijilor pe care şi le făcea pentru mama sa, pentru sora de şaisprezece ani şi pentru fratele de treisprezece ani. „Îmi dau seama, desigur, că ceea ce trebuie să fac nu e să mă frământ, ci să mă pun pe treabă – să-mi termin cartea cum trebuie ca să pot să-i ajut să meargă înainte”, îi scrisese lui Maxwell Perkins la câteva zile după

înmormântarea tatălui său, iar şase săptămâni mai târziu avea să trimită manuscrisul terminat. Trecuse printr-un mariaj nereuşit, dar încă nu prin trei. Nu trăia cu sechelele celor două accidente de avion din 1954, ce aveau să-i rupă ficatul, splina şi unul dintre rinichi, să-i strivească intestinul gros, să-i zdrobească o vertebră, să-i lase arsuri de gradul întâi pe faţă şi pe scalp, să-i provoace o comoţie cerebrală şi pierderi ale văzului şi auzului. „Alfred, ăsta a fost deja un an greu chiar şi înainte să ne prăbuşim cu avionul”, îi scria lui Alfred Rice, care se pare că întreba despre deducerea impozitului pentru safariul african:

> Dar am o mină de aur, dacă oamenii m-ar lăsa în pace să scot pietrele din pământ, să le tai şi să le şlefuiesc. Dacă reuşesc, o să fac mai mulţi bani pentru guvern decât orice petrolist texan care îşi face deconturile. Dar am fost lovit mai rău decât ai putea tu să fii şi să mai şi rămâi în picioare, trebuie doar să fac eforturi să mă recuperez şi apoi să scriu şi să nu mă gândesc sau să îmi fac griji pentru nimic altceva.

„Detaliile literale ale scrisului”, i-a spus cândva Norman Mailer unui reporter, „implică şi fiziologia sau metabolismul scriitorului. Începi dintr-un punct solid şi trebuie să accelerezi până la acel stadiu al concentrării când cuvintele încep să îţi vină – cele care trebuie şi în ordinea în care trebuie. Orice act al scrisului e generat de un nivel minim necesar al egoului: trebuie să îţi asumi o poziţie de autoritate atunci când spui că felul în care scrii ceva este singurul fel în care s-a întâmplat acel ceva. Blocajul scriitorului, de pildă, este pur şi simplu o slăbire a egoului”. În august 1956, Hemingway îi mărturisea lui Charles Scribner Jr. că îi „era imposibil să reia lucrul la cartea africană fără să îşi disciplineze scrisul”, aşa că se apucase de nişte povestiri.

În noiembrie 1958, îi pomenea unuia dintre copiii săi că intenționează să „termine cartea” în timpul şederii de peste iarnă la Ketchum, dar „cartea” în discuție era de data aceasta „chestia pariziană”. În aprilie 1960, îi spunea lui Scribner să taie de pe lista de toamnă cartea pariziană, rămasă încă fără titlu: „Mulți oameni o să creadă probabil că nu există nicio carte şi sună ca toate tertipurile cu care venea Scott, împrumutând bani pentru proiecte pe care nu le-ar fi putut termina niciodată, dar tu ştii că, dacă nu aş dori să am şansa s-o fac să sune chiar şi mai bine, ar putea fi publicată exact în forma în care ai văzut-o, cu excepția unor corecturi minore făcute când a dactilografiat-o Mary”. Zece luni mai târziu şi cu cinci luni înaintea morții sale, într-o scrisoare trimisă unuia dintre editorii săi de la biroul lui Scribner, între cele două sesiuni de şocuri electrice ce i-au fost administrate la Clinica Mayo din Rochester, Minnesota, scriitorul încerca să explice, într-un mod care suna alarmant, ceea ce făcea:

> Am aranjat materialul pe capitole – sunt 18 – şi lucrez la ultimul – nr. 19 – şi titlu. Asta e o parte foarte dificilă. (Am, ca de obicei, o listă lungă – niciunul nu sună bine, dar lucrez la asta – Parisul a fost folosit atât de des, încât obliterează orice.) În termeni de pagini, au 7, 14, 5, 6, 9 şi jumătate, 6, 11, 9, 8, 9, 4 şi jumătate, 3 şi jumătate, 8, 10 şi jumătate, 14 şi jumătate, 38 şi jumătate, 10, 3, 3. 177 de pagini + 5 şi jumătate + 1 şi jumătate.

Îmi amintesc de un profesor de engleză care susținea, la un dineu de la Berkeley, cu câțiva ani în urmă, că *Dragostea ultimului magnat* e dovada irefutabilă că F. Scott Fitzgerald e un scriitor prost. Siguranța cu care îşi prezenta această concluzie m-a şocat atât de tare, încât am lăsat-o să se piardă în conversațiile serii înainte să reuşesc să obiectez.

Dragostea ultimului magnat, am spus, era o carte neterminată, una pe care nu o putem judeca pentru că nu avem de unde să ştim cum ar fi terminat-o Fitzgerald. Dar desigur că ştim, a spus un alt invitat, şi alţii i s-au alăturat: avem „notiţele" lui Fitzgerald, avem „schiţa" lui Fitzgerald, totul era „în întregime conturat". Cu alte cuvinte, doar o persoană din cele prezente la masă în acea seară vedea o diferenţă substanţială între scrisul unei cărţi şi luarea notiţelor pentru ea, „schiţarea" sau „conturarea" ei.

Pentru un scriitor, una dintre cele mai înspăimântătoare scene filmate vreodată trebuie să fie aceea din *Strălucirea*, când Shelley Duvall citeşte manuscrisul la care lucrează soţul său şi vede, repetându-se pe fiecare dintre sutele de pagini, un singur rând bătut la maşină: „Munca multă, fără joacă, îl face pe Jack un băiat urâcios". Manuscrisul pentru ceea ce a devenit *True as First Light* avea, aşa cum l-a lăsat Hemingway, în jur de 850 de pagini. Manuscrisul editat pentru publicare are cam jumătate. Editarea a fost făcută de fiul lui Hemingway, Patrick, despre care se spune că s-ar fi limitat la condensare (schimbând inevitabil ceea ce autorul e posibil să fi intenţionat, aşa cum ştie prea bine oricine a avut un text condensat), modificând doar unele dintre numele locurilor, ceea ce poate fi văzut sau nu ca o operaţiune justă pentru opera unui om care a scris: „Erau multe cuvinte pe care ajungeai să nu le mai suporţi, şi-n cele din urmă singurele care îşi păstrau demnitatea erau numele anumitor locuri".

Problema a ceea ce trebuie făcut cu textele neterminate ale unui scriitor revine adesea la, şi acesta este răspunsul dat de obicei, citarea unor opere pe care le-am fi pierdut dacă ultimele dorinţe ale autorilor ar fi fost respectate. Se menţionează *Eneida* lui Virgiliu. Se menţionează *Procesul* şi *Castelul* lui Kafka. În 1951, având deja viziunea mortalităţii, Hemingway a considerat că anumite fragmente din romanul

lung în patru părți, la care lucrase timp de mulți ani, erau suficient de „terminate” pentru a putea fi publicate după moartea sa şi a specificat condițiile în care să se facă acest lucru, care nu presupuneau deloc intruziunea unei mâini editoriale, scoțând din discuție în mod expres publicarea secțiunii neterminate. „Ultimele două părți nu necesită nicio revizuire”, îi scria el în 1951 lui Charles Scribner. „Partea a treia are nevoie de multe editări, dar e o operațiune chirurgicală foarte fină, prin urmare, nu trebuie revizuită în cazul morții mele... Motivul pentru care îți scriu că poți să publici oricând ultimele trei părți separat este pentru că ştiu că poți s-o faci, dacă eu nu voi fi în stare să aduc prima parte într-o formă potrivită publicării, în cazul unei morți accidentale sau de orice alt fel”.

Hemingway însuşi a publicat separat în anul următor partea a patra a manuscrisului, sub titlul *Bătrânul şi marea*. „Prima parte” a manuscrisului, partea care nu era încă „într-o formă potrivită publicării”, a fost, cu toate acestea, publicată după moartea sa, ca parte a *Insulelor în derivă*. În cazul „romanului african”, zis şi *True as First Light,* 850 de pagini reduse la jumătate de altcineva în afară de autorul lor nu au cum să meargă nicicum în direcția intenționată de el, putând să ofere doar ocazia unei întrebări provocatoare la un *talk-show*, a falsei dileme dacă fragmentul din manuscris în care scriitorul aflat în safari îşi ia o nevastă Wakamba reflectă sau nu un eveniment „real”. Neputința tot mai mare a multor cititori de a interpreta ficțiunea ca nimic altceva decât un *roman à clef* sau ca material biografic brut este atât permisă, cât şi cultivată. *The New York Times*, în articolul dedicat publicării manuscrisului, îl citează pe Patrick Hemingway în această concepție greşită: „«A trecut Ernest Hemingway printr-o astfel de experiență?», ne-a răspuns el din casa lui din Bozeman, Montana. «Pot să vă spun, din câte ştiu eu – şi eu nu ştiu totul –, că nu.»„

Aceasta este o negare a ideii de ficțiune, aşa cum publicarea unei opere neterminate este o negare a faptului că rolul scriitorului în opera sa este chiar să o producă. Acele extrase, deja publicate, din *True as First Light* pot fi citite doar ca ceva încă nefăcut, notițe, scene aflate în procesul de a fi aşternute pe hârtie, cuvinte aşternute pe hârtie, dar nescrise încă. Sunt sclipiri excepționale ici şi colo, fragmente care nu stau bine în picioare, pe care scriitorul trebuie să le fi privit ca semn al declinului său, iar cititorul indulgent ar putea crede că, dacă scriitorul ar fi trăit (sau dacă scriitorul ar fi găsit voința, energia, memoria şi concentrarea necesare), ar fi modelat materialul, l-ar fi însuflețit scriindu-l, l-ar fi făcut să funcționeze ca poveste ridicată la nivelul sugerat de părțile sclipitoare, povestea unui bărbat care se reîntoarce la locul pe care l-a iubit şi se trezeşte la trei dimineața având convingerea faptului că nu mai este omul care l-a iubit şi că, de acum înainte, nu va mai fi niciodată omul care şi-a dorit să fie. Dar, desigur, o astfel de posibilitate ar ieşi, de fapt, din discuție în cazul scriitorului despre care vorbim aici, întrucât el scrisese deja această povestire în 1936 şi îi dăduse numele de „Zăpezile de pe Kilimanjaro". „Acum n-avea să mai scrie niciodată despre lucrurile pe care le ținuse pentru când ar fi ştiut destul ca să le scrie bine", gândeşte scriitorul din „Zăpezile de pe Kilimanjaro", în timp ce trage să moară în Africa din cauza cangrenei. „Ei bine, da' nici n-o să rateze încercând să le scrie."[31]

1998

OFEMEIECAORICAREALTA.COM

[31] Ernest Hemingway, *Zăpezile de pe Kilimanjaro şi alte povestiri*, ed. cit., p. 59.

Potrivit site-ului „The Web Guide to Martha Stewart – The UNOFFICIAL Site”, făcut de o studentă pe nume Kerry Ogata ca „pretext de amânare a tezei de licență” şi apoi preluat de cei care îl administrează în momentul de față, femeia de cincizeci şi opt de ani care deține funcțiile de preşedinte şi de CEO al companiei Martha Steward Living Omnimedia LLC („MSO” pe bursa financiară de la New York) are nevoie doar de patru ore de somn pe noapte, fructifică orele câştigate având grijă de cele şase pisici ale sale şi grădinărind la lumina lanternei, preferă Mac-urile la birou şi un PowerBook pentru ea, face naveta între casa sa din Westport, cele două case din East Hampton şi apartamentul din Manhattan într-un GMC Suburban („cu şofer”) sau într-un Jaguar XJ6 („pe care îl conduce singură”), a fost a doua dintre cei şase copii ai unei familii polonezo-americane din Nutley, New Jersey, are o fiică, Alexis, şi s-a „despărțit amiabil”, după douăzeci şi şase de ani de căsnicie, de soțul său, Andrew Stewart („Andy” pe site), care apoi „s-a însurat cu fosta asistentă a Marthei, cu 21 de ani mai tânără decât el”.

Cei care scriu pe pagina de „Opinii” a site-ului, ca toți prietenii de peste tot, au păreri împărțite despre dezertarea lui Andy, care a avut loc în 1987, în timp ce Martha se afla în turneul de promovare a cărții *Martha Stewart Weddings*, a cărei prefață prezintă o viziune posibil premonitorie a propriei sale nunți din 1961. „Eram o tânără naivă de nouăsprezece ani, încă studentă la Barnard, iar Andy începea şcoala de avocatură de la Yale. A părut prin urmare o idee normală să ne facem nunta la Capela St. Paul din Columbia, cu o slujbă episcopală, în primul rând pentru că nu aveam un alt loc unde să mergem”, scria ea, incluzând şi o fotografie cu rochia de mireasă pe care a făcut-o împreună cu mama sa, din organdi elvețian brodat, cumpărat de pe 38th Street. În mediul online, cazurile „Marthei” şi al lui

„Andy” şi chiar al fiicei „Alexis” au fost dezbătute cu o familiaritate uimitoare. „Apropo, nu-l învinuiesc pe Andy”, spunea un utilizator. „Cred că a făcut ce a putut. Păcat că Alexis a simțit că trebuie să aleagă”. Un alt utilizator, o altă părere: „Lucrez cincizeci de ore pe săptămână şi recunosc că uneori nu am timp să «fiu tot ce pot să fiu», dar când Martha era la început, avea o slujbă cu jumătate de normă, o creştea pe Alexis şi ținea casa pentru ingratul ăla de Andy (pun pariu că regretă că a părăsit-o)”.

Chiar dacă „The UNOFFICIAL SITE!” chiar aşa este, neoficial, „neafiliat Marthei Stewart, agenților ei, companiei Martha Stewart Living Omnimedia, LLC, sau oricărei alte întreprinderi Martha Stewart”, abordarea relaxată față de competența volatilă a conținutului său („La ce nu se pricepe Martha? Aşa cum spune chiar Martha, «să zbor cu planorul şi urăsc să merg să cumpăr haine»„) nu trebuie defel interpretată ca venind în contradicție cu intențiile Marthei, care sunt, aşa cum scria în prospectul ofertei publice inițiale[32] făcută de Martha Stewart Living Omnimedia în octombrie anul trecut, „să pună la dispoziția cât mai multor posibil consumatori conținutul şi informația *know-how*” şi „să-i transforme pe consumatorii noştri în «oameni de acțiune», oferindu-le informațiile şi produsele de care au nevoie pentru ingeniozitatea îndemânatică «promovată de Martha Stewart»„. Creatorii şi utilizatorii site-ului neoficial întrețin în mod evident o relație specială cu subiectul în discuție, aşa cum o fac şi creatorii şi utilizatorii altor site-uri neoficiale sau autoproclamate în acelaşi spirit, de pildă: „My Martha Stewart Page” sau „Gothic Martha Stewart”, care îi consiliază, inspirându-se de la Martha, pe adolescenții ce

[32] Oferta publică inițială este o ofertă publică prin care acțiunile unei companii sunt scoase la vânzare atunci când aceasta se listează la bursă.

locuiesc cu părinții cum să își „gotizeze” camera fără să-i alarmeze pe aceştia („În primul rând, nu vopsiți totul în negru”).

„Martha adoră să găsească chilipiruri precum pânzeturi vechi sau mobilier uşor uzat la târgurile de vechituri”, li se reaminteşte utilizatorilor site-ului „Gothic Martha Stewart”. „Își coase de multe ori singură accesoriile pentru casă. Pictează şi experimentează pe obiecte mici sau mari tehnici atipice pe pictat. Iubeşte florile, vii sau uscate... şi, chiar dacă interioarele sale par foarte bogate, multe din ideile sale sunt creații care pleacă de la materiale relativ simple şi necostisitoare, precum resturi de țesături sau veselă second-hand.” Pentru creatoarea paginii „My Martha Stewart”, chiar şi calitatea „extrem de analâ” a preocupării exprese a Marthei pentru cum arată recipientul său de detergent lichid poate fi o experiență de învățare, un domeniu de interes transformat în sursă de inspirație: „Mă face să mă îngrijorez în privința ei... Desigur că tocmai această stranietate a ei mă face s-o iubesc. Mă ajută să ştiu că sunt O.K. – toată lumea e O.K.... Pare perfectă, dar nu este. E obsedată. E frenetică. E obsedată de control dincolo de orice imaginație. Şi asta îmi spune două lucruri: A) nimeni nu e perfect şi B) totul are un preț”.

Există aici o legătură neobişnuită, o intimitate latifundiară ce scapă preceptelor convenționale ale promovării produselor, mergând până chiar în inima companiei, a brandului, ceea ce Martha preferă să numească „prezența”: cele două reviste (*Martha Stewart Living* şi *Martha Stewart Weddings*), care au împreună în jur de zece milioane de cititori, cele douăzeci şi şapte de cărți vândute în 8,5 milioane de exemplare, emisiunea zilnică de la radio difuzată de 270 de posturi, rubrica „AskMartha” preluată de 233 de ziare, emisiunea televizată transmisă de şase ori pe săptămână de CBS, intervenția săptămânală de

la emisiunea matinală de pe CBS, emisiunea pentru televiziunea prin cablu (*From Martha´s Kitchen*, emisiunea Food Network cu cea mai mare audienţă în grupul femeilor de 25–44 de ani), site-ul (www.marthastewart.com), ce are peste un milion de utilizatori înregistraţi şi 627 000 de accesări pe lună, produsele derivate vândute prin lanţurile de magazine Kmart, Sears şi Sherwin-Williams (doar Kmart a vândut anul trecut produse Martha Stewart în valoare de peste un miliard de dolari), catalogul (Martha by Mail), de unde peste 28 000 de produse (Ghirlande Sf. Valentin, Pungi cu bunătăţi de Sf. Valentin, Prăjituri gata de decorat, Forme-inimioare de prăjituri, Linguri-inimioare de desert, Seturi de rozete-inimioare, Forme-inimioare pentru clătite şi Kituri de Sf. Valentin din dantelă de hârtie, pentru a da doar câteva exemple din secţiunea on-line „Ziua Sf. Valentin") pot fi comandate direct din numerele tipărite (unsprezece ediţii anuale, 15 milioane de copii) sau de pe paginile de Internet cu un design foarte atractiv şi linkuri seducător de logice.

Produsele acestea nu sunt deloc ieftine. Kitul de Sf. Valentin din hârtie dantelată conţine suficiente cartonaşe şi hârtie dantelată pentru a face „în jur de patruzeci" de felicitări, care nu sunt chiar un chilipir la patruzeci şi doi de dolari, fără a pune la socoteală timpul şi munca. Pe pagina „Prăjituri şi platouri pentru prăjituri", Setul de sărbători de creioane pentru prăjituri, ce constă din opt creioane de plastic de 23 de centimetri pentru pudrarea decorativă a prăjiturilor cu zahăr tos sau cacao, se vinde cu douăzeci şi opt de dolari. Pe pagina „marthasflowers", douăzeci şi cinci de trandafiri, pe care îi găseşti cu optsprezece dolari duzina la Roses Only din New York, costă cincizeci şi doi de dolari, iar cea mai mare dintre cele două „vaze sugerate" pentru ei (un exemplu de link logic al site-ului) încă şaptezeci şi opt de dolari. Un set de cincizeci de Cercuri festonate din tul, cu diametrul de 23 de centimetri, în care să înfăşori atenţiile de

nuntă, costă optsprezece dolari, iar panglicile cu care să le legi („vândute separat”, un alt link, logic) costă, în Colecţia de panglici în şase culori, cincizeci şi şase de dolari. Panglicile se vând cu amănuntul cu câţiva penny, iar la Paron de pe strada 57W din New York, nu cea mai scumpă sursă, tulul de lăţimea de 275 cm se vinde cu patru dolari metrul. Ţinând cont că metrajul necesar de tul de lăţimea de 275 cm pentru a face cincizeci de cercuri festonate ar fi cam un metru, cumpărătorul on-line plăteşte practic doar pentru numele „Martha”, al cărei geniu constă în a duce noţiunea cândva familiară de a face ceva cu mâinile tale spre ape care nu au fost cartografiate anterior: undeva mai la est de a face singur şi mai la vest de a-l plăti pe Robert Isabell s-o facă.

Este o companie de un miliard de dolari al cărei singur produs real este, cu alte cuvinte, Martha Stewart însăşi, o situaţie de afacere atipică, recunoscută ca atare în prospectul frapant de reuşitei oferte publice iniţiale din octombrie a companiei Martha Stewart Living Omnimedia: „Afacerea noastră ar fi negativ afectată dacă imaginea publică sau reputaţia Marthei Stewart ar fi întinată”, se specifică în secţiunea de „Factori de risc”. „Martha Stewart, ca şi numele şi imaginea sa, marca sa înregistrată, precum şi alte drepturi de proprietate intelectuală legate de acestea, sunt parte integrantă din eforturile noastre de marketing şi stau la baza numelui brandului nostru. Succesul nostru constant şi valoarea numelui brandului nostru depind, în consecinţă, într-o mare măsură, de reputaţia Marthei Stewart.”

Pericolele identificării totale a unui brand cu o singură viaţă şi, prin urmare, cu o fiinţă umană vulnerabilă, au fost intens dezbătute la momentul lansării ofertei publice iniţiale, iar întrebarea ce s-ar întâmpla cu Martha Stewart Living Omnimedia în cazul în care Martha Stewart s-ar

îmbolnăvi sau ar muri („diminuarea sau pierderea serviciilor Marthei Stewart”, aşa cum este formularea din prospect) a rămas fără răspuns. „Aceasta a fost întotdeauna o problemă pentru noi”, le-a spus Dan Logan, preşedintele Time Inc., celor de la *Los Angeles Times* în 1997, la câteva luni după ce Stewart a reuşit să strângă suficient din ceea ce ea a numit „capital generat intern”, 53,3 milioane de dolari, pentru a cumpăra acţiunile deţinute în compania sa de Time Warner, care erau reticenţi la ideea de expansiune a unei afaceri construite în întregime în jurul unei singure personalităţi. „Cred că acum ne-am extins foarte firesc asupra unei zone unde se poate conta pe informaţia noastră”, susţinea Stewart însăşi şi a devenit foarte evident că tocmai acea extindere şi reiterare a numelui său care îi făcea pe cei de la Time Warner să se simtă inconfortabil – fiecare produs „Martha Stewart” vândut, fiecare reclamă „Martha Stewart Everyday” difuzată – servea în mod paradoxal asigurării brandului în cazul unei eventuale dispariţii a personalităţii din spatele său.

Întrebarea adiacentă, ce s-ar întâmpla dacă „imaginea publică sau reputaţia Marthei Stewart ar fi întinată”, era practic irelevantă din moment ce ea îşi primise deja răspunsul odată cu lansarea din 1997 şi intrarea pe lista de bestselleruri a *The New York Times* a cărţii *Just Desserts*, o biografie neautorizată a Marthei Stewart scrisă de Jerry Oppenheimer, ale cărui cărţi anterioare fuseseră biografiile neautorizate ale lui Rock Hudson, Barbara Walters şi Ethel Kennedy. „Materialul investigativ suculent începea să se adune”, scria Oppenheimer în prefaţa de la *Just Desserts*. „Dacă poveştile ei erau adevărate, vedeam o carte despre o femeie perfectă, care a adus perfecţiunea maselor. Dacă poveştile ei nu erau adevărate, vedeam o carte ce avea să dărâme miturile.”

Materialul investigativ suculent s-a adunat. Oppenheimer a descoperit că Martha e „posedată”. Mai mult decât atât, Martha „nu a spus întreaga poveste”. Martha putea deveni „cu adevărat isterică” când lucrurile nu ieşeau aşa cum fuseseră planificate, chiar dacă exemplele date de Oppenheimer pentru a ilustra astfel de situații sugerează, în cel mai rău caz, şi părți bune, şi părți rele. Se spune că Martha a „început să țipe”, de exemplu, atunci când un colaborator de la o firmă de catering a dat cu maşina în marşarier peste coşul de picnic Shaker „perfect ca-n poză” pe care ea tocmai îl umpluse cu propriile sale plăcinte cu afine. Sau că Martha şi-a „ieşit complet din minți” când un incendiu domestic a întrerupt filmarea unei ediții speciale de sărbători şi a descoperit că furtunul pe care l-a târât cu mâinile ei la locul incidentului („urmată de tot felul de membri plictisiți ai echipei, de pretins îngrijorați membri ai familiei, de asistenți bucătari care mustăceau şi de un grădinar brazilian macho”) era prea scurt ca să ajungă la flăcări. După ce a alergat înapoi la hidratant, a prelungit furtunul şi a stins focul, Martha a avut un schimb de cuvinte dur, lucru ce poate părea de înțeles pentru mulți, cu grădinarul, „pe care l-a concediat pe loc în fața tuturor, după ce acesta i-a răspuns obraznic”.

Printre alte defecte descoperite se numără idealizarea vieții ei de familie de la începuturi (p. 34), înfrumusețarea „lucrurilor” (p. 42), omiterea unui ingredient-cheie atunci când un bucătar rival preadolescent i-a cerut rețeta pentru prăjitura ei de ciocolată (p. 43), faptul că le-a spus cititorilor revistei *Martha Stewart Living* că, atunci când era o copilă, „încerca să găsească drumul spre literatura bună”, chiar dacă „o prietenă apropiată” a mărturisit că era, de fapt, o „devoratoare pasionată” a romanelor cu Nancy Drew şi Cherry Ames (p. 48), că a ortografiat greşit cuvântul „infam” într-o recenzie a romanului *Bâlciul deşertăciunilor* al lui

William Makepeace Thackeray, scrisă pentru revista şcolară a liceului Nutley (p. 51), că a trebuit să întrebe ce este kwanza[33] într-o apariție din 1995 la *Larry King Live* (p. 71) şi că, nu doar că şi-a dorit un diamant de logodnă mai mare decât cel pe care îl alesese Andy pentru ea la Harry Winston, dar l-a şi obținut, la un preț mai bun, în districtul diamantelor (p. 101). „Asta trebuie să fi tras deja un semnal de alarmă", o „prietenă de o viață" i-a spus lui Oppenheimer. „Câte femei ar face aşa ceva? A fost un semn."

Această acumulare de acte imature mărunte şi de meschinării ce trădează defecte de caracter (o fostă asistentă din afacerea de catering pe care Martha a condus-o în Westport în anii 1970 o acuză că „Nimic nu se pierdea... Filosofia Marthei erau aceea a cuiva care merge la restaurant, mănâncă jumătate din friptură şi îi spune chelnerului «Pune-o la pachet, o iau acasă»„) continuă pe 414 de pagini, punct în care Oppenheimer, pornit să dărâme mitul, scoate asul din mânecă, „un manifest corporatist ireal" ce „s-a strecurat cumva din biroul Marthei, croindu-şi drumul de la un birou la altul de la Time Inc. şi, într-un final, de la un xerox în lumea largă... Hârtia albă, acoperită în mare cu ceea ce a fost descris ca o organigramă incomprehensibilă, spune, printre altele":

> În viziunea Marthei, numitorul comun al diviziunilor MSL este unul strict personal – reflectând propriile ei țeluri, credințe, valori şi aspirații... „Calea Marthei" poate fi atinsă pentru că ea ne pune la dispoziție tot ce avem nevoie să ştim şi ne spune/arată exact ce avem de făcut... Diviziunile MSL sunt fondate pe premisa că Martha însăşi este, concomitent, lider şi guru... Chiar dacă „discipolii" pot înainta şi creşte în grad în cadrul

[33] Kwanza angolană este moneda oficială a Angolei.

> MSL, autoritatea lor rezidă în legătura directă cu Martha; munca lor emană din abordarea şi filosofiile ei de viaţă; iar tehnicile, produsele şi rezultatele lor trebuie să treacă testul ei... Revista, cărţile, emisiunile pentru televiziune şi alte canale de distribuţie sunt doar vehicule ce facilitează comunicarea personală cu Martha... Ea nu este, şi nu va permite să fie, o imagine instituţională sau o ficţiune, ca Betty Crocker... Ea este centrul creativ şi motor... Ascultând-o şi urmând-o, putem obţine şi noi rezultate reale în propriile noastre case – aşa cum a făcut-o ea... Nu e greu. Martha s-a „prins deja cum s-o facă". Ea, personal, ne va lua de mână şi ne va arăta cum s-o facem.

Oppenheimer interpretează acest memoriu rătăcit, sau misiune declarată, ca fiind de-a dreptul sinistru, trimiţându-te cu gândul la masacrul cu Kool-Aid din Guyana[34] („Din felul cum este frazat, te întrebi dacă lumea Marthei nu este mai degrabă un Jonestown epurat decât un cămin fericit"), dar el este, în realitate, o descriere banală, şi destul de precisă, a ceea ce face afacerea să meargă. Martha Stewart Living Omnimedia LLC funcţionează la un nivel ce se întinde dincolo de aranjamentele pentru masă şi de tuşele decorative absurd de minuţioase şi, adesea, prohibitiv de scumpe („coronițele de Crăciuniță făcute în întregime din panglici", prezentate într-una dintre emisiunile din decembrie, necesită, chiar şi din partea cuiva foarte îndemânatic, a admis Martha însăşi, „câteva ore bune de

[34] În 18 noiembrie 1978, sinuciderea în masă a membrilor cultului Peoples Temple, fondat în California, la îndemnul carismaticului, dar paranoicului lor lider Jim Jones, în comuna agricolă Jonestown din Guyana.

lucru” şi „dacă ar fi să se folosească panglica de cea mai bună calitate, costă două sau trei sute de dolari”) la care trudeşte preşedintele ei şase dimineți pe săptămână la CBS. Nici nu este vorba despre faptul că rețetele sale, care sunt rețete din cărți culinare de Sunbelt Junior League (Mimoza cu grepfrut, Trigoane cu mere şi brânză cheddar, S’mores în stilul sud-vestic sunt câteva exemple din numărul cel mai recent al *Martha Stewart Entertaining*) ar reflecta cultura culinară a clasei de mijloc americane, aşa cum s-a dezvoltat ea în anii postbelici. Nu există în rețetele Marthei Stewart nimic din, să zicem, logica şi aplombul transformator ale lui Elisabeth David, nimic din măiestria tehnicii Juliei Child.

În schimb, în ele o avem, din plin, pe „Martha” stabilind „o comunicare personală” cu spectatorul sau cititorul, arătând, explicând, demonstrând, îndrumând, „savurând momentul” în timp ce vinegreta cea mai banală posibil se emulsionează în direct pe ecran, agitată într-un recipient. Martha nu se prezintă ca o autoritate în domeniu, ci ca o prietenă care „s-a prins cum se face”, vecina voluntară, care, chiar dacă e uneori prea insistentă, nu ratează nicio ocazie să mai adauge o notă de subsol instructivă. Scorțişoara „adevărată” sau „de Ceylon”, va învăța cititorul revistei *Martha Stewart Living*, „a venit originar din insula numită astăzi Sri Lanka” şi „pe vremea Imperiului Roman era prețuită de cincisprezece ori mai mult decât greutatea sa în argint”. În secțiunea emisiunii de televiziune dedicată servirii şampaniei, Martha îi informează pe telespectatorii săi că sticla cea mai mare de şampanie, Balthazar, a fost numită după regele Babilonului, „555–539 î.e.n.”. În timp ce ne arată cum să decorăm casa de sărbători pornind de la tema „Celor douăsprezece zile ale Crăciunului”, Martha va strecura următoarea informație în această operațiune îndoielnică, dar totuşi folositoare, de poleire, făcând-o pe decoratoarea noastră să simtă că face ceva mult mai

important decât să picteze nişte ouă din hârtie presată cu două sau trei straturi de vopsea acrilică albă, semilucioasă, peste care să adauge două sau trei straturi de vernis acrilic într-o nuanță gălbuie şi să-şi definitiveze opera cu panglici şi mărgele: „Oul fiind atât de evident asociat cu viața nouă, nu e deloc surprinzător că, în colindă, cele şase gâşte care fac ouă reprezintă cele şase zile ale Creației”.

Mesajul pe care îl transmite, de fapt, Martha, şi motivul pentru care un număr mare de femei americane trăiesc urmărind-o o experiență reconfortantă şi obscur motivațională, nu par să fie foarte bine înțelese. S-au scris tone de lucrări academice despre semnificația culturală a succesului său (în vara anului 1998, *The New York Times* anunța că „în jur de douăzeci şi cinci de cercetători universitari din Statele Unite şi Canada” au realizat studii precum „O privire în dulapul cu lenjerie: liminalitate, structură şi antistructură în *Martha Stewart Living*”, localizând „teama de transgresiune” în „imaginile des întâlnite ale gardurilor, bordurilor şi zidurilor de grădină” din revistă), dar rămâne totuşi, atât în ataşamentele pe care le creează, cât şi în indignarea pe care o stârneşte, ceva care scapă, o tonalitate aparte, asemenea celei a unui fluier pentru câini, prea înaltă pentru o analiză textuală tradițională. Indignarea, ce atinge uneori niveluri frapante, porneşte de la ideea greşită că Martha i-a păcălit cumva pe admiratorii săi să nu vadă ambiția care a adus-o în centrul atenției lor. Pentru detractorii săi, ea pare să reprezinte o impostoare ce trebuie demascată, un rău ce trebuie îndreptat. „E un rechin”, declara cineva în *Salon*. „Oricât de mult are, Martha vrea mai mult. Şi vrea în felul ei şi în lumea ei, nu pe teritoriul clubului băieților coioşi din afaceri imobiliare sau tehnologie, ci pe meleagurile delicate ale şervetelor de dantelă şi ale torturilor de nuntă.”

„Nu pot să cred că oamenii nu văd ironia faptului că această «casnică perfectă» a construit un imperiu de mai multe milioane de dolari din coacerea prăjiturilor şi din vânzarea cearşafurilor”, se scrie într-un comentariu din „discuția continuă” despre Martha din *Salon*. „Citeam un interviu cu ea din *Wired* în care spunea că ajunge acasă la 11 seara aproape în fiecare zi, ceea ce înseamnă, în mod evident, că este prea ocupată ca să fie mama/soția/casnica perfectă – rol la înălțimea căruia multe femei simt că trebuie să se ridice din cauza imaginii proiectate de MS.” Un alt cititor e mult mai acid: „Nu a fost un scandal cu ceva vreme în urmă legat de faptul că Martha i-ar fi furat iubitul fiicei sale?”. Răspunsul: „Cred că era vorba despre Erica Kane[35]. Când i-a furat iubitul Kendrei. Cred că le confunzi. La urma urmei, de ce ar vrea vreun bărbat să iasă cu MS? Arată atât de frigidă, că îmi îngheață televizorul când îşi face apariția pe ecran”. „Chestia e că Stewart e la fel de reală ca Hollywoodul”, scrie altcineva în *The Scotsman*. „Poate părea că e un cântec nostalgic de lebădă amintind de atmosfera casnică a anilor ’50 cu un plus de eleganță, dar, de fapt, nu transmite ea oare un mesaj mincinos – punând presiune pe femeile americane să atingă perfecțiunea imposibilă încă într-o sferă, una în care, spre deosebire de femeile obişnuite, Stewart însăşi are la dispoziție legiuni de ajutoare?”

Noțiunea de „mamă/soție/casnică perfectă” sau de „cântec nostalgic de lebădă amintind de atmosfera casnică a anilor ’50” este o neînțelegere serioasă a ceea ce transmite în realitate Martha Stewart, a promisiunii pe care o face cititorilor şi spectatorilor săi, şi anume că *know-how*-ul din casă se va traduce într-o atitudine „pot să fac” în afara ei. Ceea ce oferă ea, şi ceea ce alte reviste despre casă sau

---

[35] Personaj ficțional din telenovela americană *All My Children*.

culinare mai exigente profesional nu o fac, este promisiunea transferului karmei, a transferului succesului. Proiectează un nivel al gustului care transformă detaliile ornamentate, de multe ori lipsite de sens, a ceea ce face de fapt. Posibilitatea de a ieşi din casa perfect pusă la punct în eterul îmbătător al acțiunii executive, de a face ca Martha, e prezentată foarte clar: „Acum, eu singură am şase numere personale de fax, paisprezece numere personale de telefon, şapte numere de telefon de maşină şi două numere de telefon mobil", le-a spus cititorilor în *Martha Stewart Living*. Pe 19 octombrie, în seara lansării triumfale a ofertei publice inițiale, vorbea, la *The Charlie Rose Show*, despre secretul genezei companiei. „Am îndeplinit o dorință – nu doar a mea, ci dorința oricărei casnice, să ridic în rang slujba de casnică", spunea ea. „Te încarcera, cred. Şi toate doream să scăpăm de ea, să ieşim din casă, să avem slujbe bine plătite şi să plătim pe altcineva să facă orice consideram că nu e demn de atenția noastră. Şi apoi, brusc, am avut o revelație: merita foarte mult atenția noastră."

Gândiți-vă la asta. Iată o femeie care a ridicat „slujba de casnică" la un nivel la care până şi maşina sa GMC Suburban a venit echipată cu un Sony MZ-B3 Minidisc Recorder pentru dictare, un Sony ICD-50 Recorder pentru mesaje scurte, un set Watchman FDL-PT22 TV, plus telefoane, plus PowerBook. Iată o femeie ale cărei idei despre cum să se îmbrace pentru „slujba de casnică" înseamnă haine de la Jil Sander. „Jil a răspuns nevoilor oamenilor, ca şi mine", este citată că ar fi spus pe „The UNOFFICIAL Site!" „Sunt ocupată, călătoresc mult, vreau să arăt bine în poze." Iată o femeie care, în acea dimineață de octombrie, a ajuns pe tabela centrală de pe Wall Street vânzând brioşe şi suc proaspăt stors de portocale într-o dugheană cu copertină în dungi, iar Morgan Stanley Dean Witter, Merrill Lynch, Bea

Stearns, Donaldson, Luftkin & Jenrette şi Banc of America Securities au crescut valoarea acțiunilor sale la compania creată de ea la 614 milioane de dolari. Asta nu sună a „cântec nostalgic de lebădă" amintind de „viața casnică" tipică pentru America anilor postbelici, când convertirea industriei la producția pe timp de pace a mandatat apariția unei piețe pentru Kelvinator[36], dar Martha a fost prima care a împărtăşit acest moment cu cititorii săi.

„Atmosfera era festivă, comunitatea de afaceri, receptivă, iar bursa a început să tranzacționeze noul simbol MSO", a destăinuit ea în rubrica „Scrisoare de la Martha" din numărul din decembrie al *Martha Stewart Living* şi acolo, printre rânduri, ghicim promisiunea din misiunea declarată: *Nu e greu. Martha s-a „prins deja cum s-o facă". Ea, personal, ne va lua de mână şi ne va arăta cum s-o facem.* Ceea ce ne-a arătat ea cum se face s-a dovedit a fi mult mai încurajator decât proiectul banal de a face o coroniță de Crăciun: „Procesul a fost extrem de interesant, de la stabilirea a ceea ce era mai exact compania (o «companie multimedia integrată» cu posibilități promițătoare de dezvoltare pe Internet), crearea unui prospect complex şi amplu, care a fost verificat şi răsverificat (doar pentru a fi verificat din nou de Comisia de Valori Mobiliare[37]) până la vânzarea companiei printr-un turneu de promovare care ne-a purtat prin douăzeci de oraşe în paisprezece zile (mergând până în Europa)". Asta înseamnă cu vârf şi îndesat să ieşi din casă, şi în propriile tale condiții, visul secret al oricărei femei care

---

[36] Marcă americană de aparatură electrocasnică şi frigidere domestice.

[37] U.S. Securities and Exchange Commission este o agenție independentă a guvernului federal al Statelor Unite, creată în urma Crahului de pe Wall Street din 1929, în scopul aplicării legilor împotriva manipulării pieței.

a avut succes la o vânzare de prăjituri organizată de Asociația părinților şi profesorilor. „Ai putea să îmbuteliezi sosul ăsta de ardei", le spun vecinii bucătăreselor casnice peste tot în America. „Ai putea să faci o avere din batoanele astea de smochine." Ai putea să îmbuteliezi, ai putea să vinzi, ai putea să supraviețuieşti când nimic altceva nu mai merge: eu, personal, am crezut, mare parte din viața mea adultă, că aş putea să mă întrețin din catering pe mine şi familia mea, în absența catastrofală a oricărei alte surse de venit.

„Semnificația culturală" a succesului Marthei Stewart rezidă, cu alte cuvinte, chiar în succesul în sine, de aceea chiar şi dificultățile şi eforturile sale țin de mesaj, nu prejudiciază, ci sunt parte integrantă a brandului. S-a poziționat pe sine nu ca fiind Superfemeia, ci ca O femeie ca oricare alta, o diferență care pare să le scape detractorilor săi. Martha însăşi e conştientă de asta şi vorbeşte despre sine în articole ca şi cum ar sta de vorbă cu o veche prietenă. „Mi-am sacrificat familia, soțul", spunea într-o conversație din 1996 apărută în *Fortune,* avută cu Charlotte Beers, fosta CEO a Ogilvy & Mather şi membră a consiliului de directori ai Martha Stewart Livind Omnimedia, şi Darla Moore, preşedinta firmei de investiții Richard Rainwater şi inventatoarea finanțării „debitor în posesiune" pentru companii aflate în faliment. Tonul conversației era atipic, în mod evident mai apropiat de o şuetă decât un dialog obişnuit între nişte directori executivi care ştiu că sunt înregistrați de *Fortune*. „Nu a fost alegerea mea", a dezvăluit Martha despre divorțul său. „A fost alegerea lui. Acum mă bucur că s-a întâmplat. Mi-a luat mult timp să îmi dau seama că mi-a dat libertatea să fac mai multe lucruri. Nu cred că aş fi reuşit să realizez ce am realizat dacă rămâneam măritată. În niciun caz. Şi mi-a dat posibilitatea să îmi fac prieteni pe care ştiu că nu mi i-aş fi făcut niciodată."

Cititorii Marthei înțeleg ce a însemnat divorțul său, atât durerea, cât şi părțile bune. Au urmărit-o îndeaproape când a trecut prin asta, aşa cum au urmărit-o îndeaproape pe parcursul negocierilor cu Comisia de Valori Mobiliare, în turneul prin cele douăzeci de oraşe, în triumful de pe Wall Street. Această relație dintre Martha şi cititorii săi este cu mult mai complexă decât lasă să se ghicească parodierile sau ironiile despre ea. „Chiar dacă fanii nu cresc în copaci (deşi unii o fac), ei pot fi găsiți peste tot în America: în malluri şi magazine Kmart, în case înşiruite şi parcuri de rulote, în case supraînălțate, apartamente tudoriene şi autorulote", este parodiată Martha în *Martha Stewart´s Better Then You at Entertaining* de la HarperCollins. „Oriunde sunt femei frustrate de felul cum trăiesc, de cine sunt şi de cine nu sunt, acolo veți găsi potențiali fani ai mei." Aceste parodii sunt în sine foarte interesante: prea generale, misogine într-o manieră caricaturală (înfățişarea Marthei în lenjerie intimă a fost un motiv reluat cu succes de numeroase parodii online), curios de alarmate („Să ai mereu la îndemână o lamă de circumcizie ascuțită" e una din ideile din *Martha Stewart´s Better Then You at Entertaining),* ciudat de inconfortabile, puțin prea pornite să marginalizeze un număr mai degrabă mare de femei, punând reflectorul pe situația şi aspirațiile lor.

Ceva este aici perceput ca amenințător şi o scurtă privire pe „The UNOFFICIAL Site!", al cărui punct de focalizare subliminal transcende abilitățile casnice, dă o indicație despre ce ar putea fi. Ceea ce o face pe Martha „un bun exemplu de urmat, din multe puncte de vedere", scrie un utilizator, e faptul că „este o femeie puternică care deține controlul şi a schimbat cu adevărat felul în care țara noastră, dacă nu chiar toată lumea, priveşte ceea ce se chema în mod uzual «munca femeilor»„. Cineva de

unsprezece ani scrie: „Să ai succes este important în viață... E plăcut să spui «Când o să ajung ca Martha Stewart, o să am toate lucrurile pe care le are Martha»„. Chiar şi un vizitator care recunoaşte că este „general vorbind, anti-Martha" îi admiră „inteligența" şi „hotărârea", maniera în care această „bucătăreasă, patiseră, grădinăreasă, decoratoare, artistă şi antreprenoare" a demonstrat de ce e nevoie „ca să ajungă unde se află acum, unde majoritatea bărbaților nu ajung şi nu pot să ajungă... Deține pe numele ei propria sa corporație, propria revistă, propria emisiune de televiziune".

Un interes puternic şi admirația pentru talentul în afaceri al Marthei transpare în tot conținutul site-ului. „Ştiu că oamenii se simt amenințați de Martha, iar Time Warner Inc. o să dea cu piciorul unui «lucru foarte bun» dacă o lasă pe Martha şi imperiul său să le scape din mână în viitorul apropiat", scria un utilizator pe „The UNOFFICIAL Site!" pe vremea când Stewart încerca să iasă din combinația cu Time Warner. „O susțin pe Martha în tot ceea ce face şi pariez că, dacă era un bărbat care încerca să-şi pună numele pe tot ce a făcut..., nu ar fi fost deloc o problemă." Propriile lor cuvinte spun povestea pe care aceşti cititori şi telespectatori o aud de la Martha: Martha *deține controlul*, Martha a ajuns undeva unde *majoritatea bărbaților nu ajung şi nu pot să ajungă*, Martha are *propria sa revistă*, Martha are *propria sa emisiune de televiziune*, Martha nu doar că are *propria sa corporație*, ci aceasta este chiar *pe numele ei*.

Aceasta nu este o poveste despre o femeie care a scos tot ce se putea din abilitățile tradiționale. Aceasta este o poveste despre o femeie care şi-a făcut propria ofertă publică inițială. Este povestea „curajului femeii", povestea Dust

Bowl[38], povestea îngropării-copilului-pe-drum, povestea nu-o-să-mai-sufăr-niciodată-de-foame, povestea Mildred Pierce, povestea despre cum energia pură, chiar şi a unei femei necalificate profesional, poate triumfa, le poate da o lecție bărbaților, povestea care le-a dat, istoric vorbind, curaj femeilor din țara asta, chiar dacă a devenit o amenințare la adresa bărbaților. Visurile şi temerile pe care Martha Stewart le stârneşte nu sunt cele ale domesticității „feminine", ci ale puterii femeii, ale unei femei care se aşază la masă cu bărbații şi, purtând în continuare şorțul de bucătărie, pleacă cu toate jetoanele.

2000

[38] Numele dat câmpiilor lovite de secetă din sudul Statelor Unite, care au suferit de pe urma furtunilor masive de praf din timpul perioadei extrem de uscate din anii 1930.